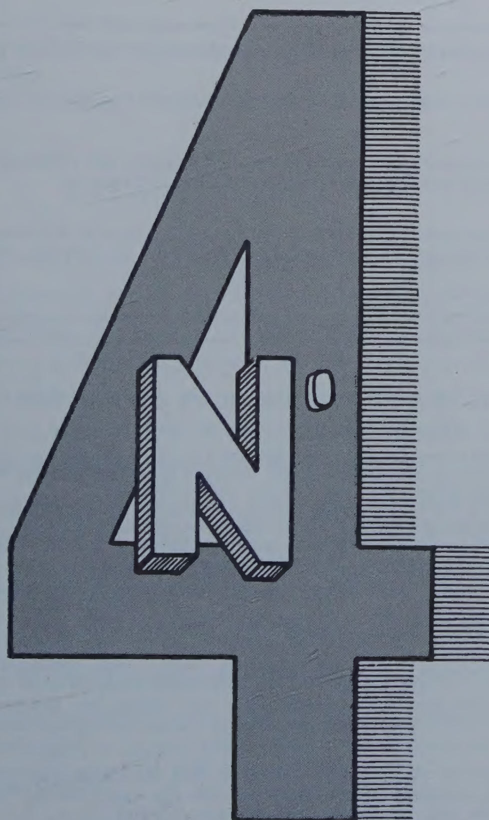
L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS
ARTS LETTRES SCIENCES
LITTÉRATURE
ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES
ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR URBANISME
PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ÉCONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES
VIE MODERNE THEATRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS




Voir au verso les avantages et les primes réservés aux Abonnés.



CE NUMÉRO

contient 130 pages, 49 photogravures, dont 16 hors-textes et une reproduction en 3 couleurs : peinture de F. Léger.

SOMMAIRE

POUR LA VENTE EN GROS
MESSAGERIES HAZARD
11, Rue Coetlogon, PARIS (VI°)

PRIX DU NUMÉRO

FRANCE **6** francs
ÉTRANGER **7** francs français

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
95, RUE DE SEINE
PARIS (VI°)

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS

Siège social : 95, Rue de Seine, Paris

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE

DIRECTION & ADMINISTRATION : 95, RUE DE SEINE, PARIS (VI[e])

Correspondance, demandes d'abonnement, mandats et valeurs doivent être adressés à :

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU, 95, Rue de Seine, PARIS (VI[e])

LIBRAIRES. — Commandes de numéros et retours doivent être adressés à notre dépositaire exclusif pour la VENTE AU NUMÉRO : Messageries littéraires, G. Hazard, 11, Rue Coetlogon, PARIS (VI[e]).

ABONNEMENTS

12 numéros : FRANCE 70 Francs.
ÉTRANGER 75 Francs (Français).

La Revue paraît le 15 de chaque mois

PRIMES RÉSERVÉES AUX SEULS ABONNÉS :

Gravures tirées sur papier de luxe, numéros spéciaux, suppléments, quel qu'en soit le prix marqué.

Le Direction reçoit chaque matin de 10 à 12 et le jeudi, de 3 à 5, à la Revue, Rue de Seine, 95.

*

Les ouvrages envoyés pour compte-rendu doivent être adressés impersonnellement à la Revue, en double exemplaire.

*

*

Les manuscrits ne sont pas retournés, les auteurs non avisés dans le délai de deux mois de l'acceptation de leurs ouvrages peuvent les reprendre au bureau de la Revue où ils restent à leur disposition pendant un an.

*

Les conditions actuelles de la librairie ne nous permettent *aucun service gratuit.*

BIBLIOPHILES :

" L'ESPRIT NOUVEAU " TIRE EN PLUS DE SON ÉDITION NORMALE

une Edition spéciale de Grand Luxe

Il est tiré avec art 100 exemplaires de GRAND LUXE, numérotés, justifiés.
LES TEXTES sont tirés sur fort VELIN TEINTÉ PUR FIL LAFUMA.
LES GRAVURES sont tirées sur fort VELIN TEINTÉ.
LES ÉPREUVES EN COULEURS sont tirées sur PAPIERS SPÉCIAUX.
LES GRAVURES ORIGINALES sur GRANDS PAPIERS DE FIL, VÉLINS OU VERGÉS.
Ces 100 exemplaires sont numérotés de 1 à 100 et portent
IMPRIMÉ, LE NOM DU SOUSCRIPTEUR

Le privilège du même numéro de série est garanti au souscripteur pendant toute la durée de son abonnement.

Cette édition comporte de plus : DOUBLE SUITE DES GRAVURES ORIGINALES
» » » BOIS ORIGINAUX
» » » POCHOIRS, ÉTATS
QUADRUPLE SUITE DES ÉTATS DES TIRAGES EN COULEUR

Eu cours de publication, nous garantissons d'apporter à cette édition tous enrichissements et perfectionnements désirables, tenant à honneur d'en faire une magnifique collection d'une valeur bibliophile très importante, un objet unique.

*

N.-B. — Cette édition n'est pas mise dans le commerce. MM. les bibliophiles sont priés d'adresser directement le montant de leur souscription, soit 200 francs par an, à la Société d'Édition de l'Esprit Nouveau, 95, Rue de Seine, à Paris, pour les numéros de série de 3 à 100.

*

Par exception, en raison de leur particulière valeur bibliophilique, la souscription aux numéros de série 1 et 2, tirés sur fleur de forme, est de 1.000 francs pour l'année.

LE PURISME

INTRODUCTION : La logique, le facteur humain, les points fixes.
L'ŒUVRE D'ART : Son but, hiérarchie, ordre.
SYSTÈME : Sensations primaires, sensations secondaires, art ornemental, art symbolique, le thème-objet, la sélection naturelle, la sélection mécanique, choix du thème-objet, l'élément puriste.
LA CONCEPTION.
LA COMPOSITION : Choix de la surface, lieux géométriques, tracés régulateurs, modules, valeurs, la couleur.
LA SENSIBILITÉ.
LE PURISME.

INTRODUCTION

LA LOGIQUE, dérivée des constantes humaines, sans laquelle rien n'est humain, est un instrument de contrôle et, pour celui qui sait inventer, un guide de découverte ; elle contrôle, rectifie la marche parfois fantasque de l'intuition et permet d'aller de l'avant avec sûreté.

C'est le guide qui, tantôt précède l'explorateur et tantôt le suit ; mais sans l'intuition elle est un stérile engin ; nourrie par l'intuition, elle permet de « danser dans les chaînes ».

Rien ne vaut qui ne soit général, rien ne vaut qui ne soit transmissible. Nous avons tenté d'établir une esthétique rationnelle, donc humaine.

On ne peut construire sans points fixes. Aussi avons-nous cherché dans un premier article (1) à en déterminer quelques-uns.

---

(1) « *SUR LA PLASTIQUE* », Esprit Nouveau, *n°* 1, 15 *octobre* 1920.

L'ŒUVRE D'ART

L'œuvre d'art est un objet artificiel qui permet de mettre le spectateur dans un état voulu par le créateur ; nous étudierons plus bas les moyens à la portée du créateur pour atteindre à ce résultat.

***

Par rapport à l'homme, les sensations esthétiques ne sont pas toutes de même valeur en intensité ou en qualité ; on peut dire qu'il existe une hiérarchie.

Le degré suprême de cette hiérarchie nous paraît être cet état spécial de nature mathématique où nous met, par exemple, la perception claire d'une grande loi générale (état de lyrisme mathématique si l'on veut) ; c'est mieux que le plaisir brutal des sens ; les sens y ont leur part, car tout l'être est alors comme en béatitude.

L'art n'a pas pour but le simple plaisir, mais quelque chose *de la nature du bonheur.*

Il est exact que l'art plastique est obligé de s'adresser plus directement aux sens que la mathématique pure qui n'agit que par symboles, ces symboles suffisant à déclancher dans l'esprit des conséquences d'ordre supérieur ; dans la plastique, les sens doivent être émus fortement afin de prédisposer l'esprit au déclanchement du jeu des réactions subjectives sans lesquelles il n'y a pas d'œuvre d'art. Mais il n'y a pas d'art qui vaille sans cet émoi d'ordre intellectuel, d'ordre mathématique ; l'architecture est l'art qui, jusqu'à présent, a provoqué le plus fortement les états de cette catégorie. Les causes en sont que tout s'y exprime par l'ordre et l'économie.

Le moyen de réaliser l'œuvre d'art, c'est une langue transmissible, universelle.

***

L'une des plus hautes délectations de l'esprit humain est de percevoir l'ordre de la nature et de mesurer sa propre participation à l'ordre des choses; l'œuvre d'art nous paraît être

un travail de mise en ordre, un chef-d'œuvre d'ordre humain.

Or, le monde n'apparaît à l'homme que sous l'angle humain, c'est-à-dire que le monde semble obéir aux lois que l'homme a pu lui assigner ; lorsque celui-ci crée une œuvre d'art, il a le sentiment d'agir en « dieu ».

Or, la loi n'est pas autre chose que la constatation d'un ordre.

En résumé une œuvre d'art doit provoquer une sensation d'ordre mathématique, les moyens de provoquer cet ordre mathématique doivent être demandés à des moyens universels.

SYSTÈME

On ne peut donc espérer obtenir ces résultats par les moyens empiriques et infiniment impurs dont on se sert habituellement.

La plastique, l'architecture moderne, le tableau moderne, la statuaire moderne, emploient une langue encombrée de termes à sens complexes, peu définis, indéfinissables. Cette langue est un mélange hétérogène des moyens utilisés par des écoles d'esthétique différentes et successives qui ne se sont proposé presque toutes que le déclanchement des sensations de sensibilité immédiate ; elle ne convient pas à la création d'œuvres dont on attend ce que nous exigeons.

Nous avons établi dans notre article « Sur la plastique », qu'il y a deux ordres de sensations bien distinctes :

1° La sensation primaire déterminée en tout être humain par le simple jeu des formes et des couleurs primaires. *Exemple :* si je montre à tous les hommes de la terre, — un Français, un nègre, un Lapon, — une sphère, en l'espèce une bille de billard (l'une des plus parfaites matérialisations humaines de la sphère), je déclanche en chacun de ces individus une sensation identique inhérente à la forme sphère : *ceci est la sensation primaire constante.*

Le Français y associera des idées de jeu, billard, plaisir de jouer ou déplaisir de jouer, etc... variables. Le Lapon ou le nègre n'y associera peut-être aucune idée, ou y associera par exemple une idée de divinité : *il y a donc une sensation constante, fixe, déclanchée par la forme primaire.*

Il y a des sensations secondaires, variables avec chaque individu, car elles dépendent du capital héréditaire ou culturel de l'individu. *Exemple* : si je montre une forme primaire cubique, je déclanche en chaque individu la même sensation primaire du cube ; mais si je dispose sur ce cube des taches géométriques noires, immédiatement je déclancherai en l'homme civilisé une idée de dé à jouer avec toute la série des associations pouvant en découler.

Un Papou n'y verrait rien d'autre qu'un ornement.

Il y a donc, en dehors de la sensation primaire, des sensations secondaires infiniment nombreuses et variables. La sensation primaire est constante à tout individu, elle est universelle, elle peut se différencier en quantité, mais elle est *constante en qualité* : il y a des gens qui ont la peau épaisse. Ceci est un point capital ; c'est un point fixe.

Ce que nous disons pour le cube et la sphère est vrai pour toutes les autres formes primaires, pour toutes les couleurs primaires, pour toutes les lignes primaires ; c'est vrai autant pour le cube, la sphère, le cylindre, le cône et la pyramide que pour les éléments constitutifs de ces corps, le triangle, le carré, le cercle, que pour les lignes droites, brisées ou courbes, que pour les angles obtus, droits, aigus, etc., tous les éléments primaires qui réagissent brutalement, uniformément, de la même manière, sur tous les individus.

Les sensations d'ordre secondaire se greffent sur ces sensations primaires, faisant intervenir l'apport héréditaire ou culturel du sujet. Si les sensations brutes sont d'ordre intrinsèque universel, les sensations secondaires sont d'ordre extrinsèque individuel. Les sensations primaires constituent les bases du langage plastique ; ce sont les *mots fixes* du langage plastique ; c'est un langage fixe, formel, explicite, universel, déterminant les réactions subjectives d'ordre individuel qui permettront d'élever sur ces fondations brutales, l'œuvre sensible et riche d'émotion.

Il nous paraît inutile d'insister longuement sur cette vérité élémentaire que toute chose de valeur universelle, vaut mieux que toute chose de valeur seulement individuelle. C'est la condamnation de l'art « individualiste » au bénéfice de l'art « universel ».

On comprendra que pour réaliser le but ainsi proposé il soit nécessaire, à l'heure actuelle, de faire l'inventaire et l'épuration du langage plastique afin de créer une langue plastique transmissible.

***

Un art qui ne serait basé que sur les sensations primaires par le seul emploi d'éléments primaires, ne serait qu'un art primaire, riche il est vrai d'aspects géométriques, mais dénué de toute résonnance humaine suffisante : c'est l'art ornemental (1).

Un art qui ne serait basé que sur l'emploi des sensations secondaires (art d'allusions) serait un art sans base plastique. L'esprit de quelques individus pourrait s'y satisfaire — de ceux seulement qui seraient en résonnance intime avec le créateur — art de cénacle, art qui demande la connaissance d'une clé, art de symbole. C'est la critique de la plupart de l'art contemporain ; c'est cet art qui, démuni des éléments primaires universels, a provoqué la création d'une immense littérature autour des œuvres et des écoles, littérature qui avait pour but d'expliquer, de donner la clé, de révéler ce langage secret, d'en permettre l'entendement.

Les grandes œuvres du passé sont toutes à base d'éléments primaires et c'est la seule raison pourquoi elles demeurent.

***

La sensation supérieure d'ordre mathématique ne peut naître que du choix d'éléments primaires à résonnance secondaire.

***

Ayant montré que l'emploi des éléments primaires seuls ne peut mener qu'à un art ornemental, nous pensons que peindre, c'est créer des constructions, des organisations formelles et colorées, procédant de thèmes-objets porteurs de propriétés

---

(1) Voir « *APRÈS LE CUBISME* », Ozenfant et Jeanneret, 1918.

élémentaires riches de déclanchements subjectifs. Il y aura donc lieu de choisir parmi les thèmes-objets, ceux dont les déclanchements secondaires seront les plus universels. Ces objets sont, au premier chef : l'homme, les êtres organisés et tous les objets fabriqués par l'homme, particulièrement ceux dont on peut dire qu'ils sont comme les compléments de l'organisme humain.

L'homme, les êtres organisés, sont des produits de *sélection naturelle.* A travers toute l'évolution terrestre, les organes des êtres se sont de plus en plus adaptés, épurés et la marche entière de l'évolution est une fonction d'épurement. Le corps humain semble être le produit le plus sélectionné par la nature.

A l'examen de ces formes sélectionnées, on constate une tendance vers certains aspects identiques, répondant à des fonctions constantes, fonctions qui sont de rendement maximal, de résistance maximale, de contenance maximale, etc. c'est-à-dire d'économie maximale. *L'ÉCONOMIE* c'est la loi de la sélection naturelle.

Il est facile de mesurer que c'est aussi la grande loi qui gère ce que nous appellerons la « *sélection mécanique* ».

La sélection mécanique a commencé dès les premiers âges et, dès les premiers âges, a fourni des objets dont les lois générales ont demeuré ; seuls, les moyens de fabrication ont évolué, la règle a demeuré.

De tous temps et dans tous les peuples, l'homme a créé pour son usage des objets de première nécessité qui répondaient à des besoins impératifs ; ces objets s'associaient à son organisme et le complétaient. De tous temps, l'homme a créé, par exemple, des contenants : vases, verres, bouteilles, assiettes, qui ont été construits avec la nécessité d'une contenance maximale, d'une résistance maximale, d'une économie de matière maximale, d'une économie d'effort maximale. De tous temps, les hommes ont créé des objets de transport : bateaux, voitures ; des objets de défense : armes ; des objets d'agrément : instruments de musique, etc., qui tous ont obéi toujours à la loi de sélection : économie.

On constate que tous ces objets qui sont de véritables prolongements des membres humains sont, de ce fait, à l'échelle

humaine et s'harmonisent entre eux d'une part, et avec l'homme d'autre part.

La machine est née en ce siècle dernier. Le problème de la sélection s'est posé plus impérativement que jamais (concurrence commerciale, prix de revient) ; on peut dire que la machine a amené fatalement au respect et à l'application les plus stricts des lois d'économie.

M. Jacques-Emile Blanche trouvera que ces considérations nous conduisent bien loin de la peinture ! Tout au contraire. C'est par le phénomène de sélection mécanique que se sont établies ces formes qu'on peut presque appeler permanentes, toutes parentes entre elles, associées à l'échelle humaine, qui contiennent des courbes d'ordre mathématique, courbes de plus grande contenance, courbes de plus grande résistance, courbes de plus grande élasticité, etc... Ces courbes obéissent aux lois qui gèrent la matière. Elles nous conduisent, tout naturellement, aux satisfactions d'ordre mathématique.

Le mécanisme moderne a paru créer des objets foncièrement éloignés de ce que l'homme avait connu et pratiqué jusqu'ici. On a cru qu'on s'était éloigné ainsi des productions naturelles et qu'on était entré dans l'ordre arbitraire ; notre époque pleure les méfaits de la mécanique ! Qu'on ne s'y trompe pas, c'est une erreur totale : la machine a appliqué avec une rigueur plus grande que jamais les lois physiques de la structure du monde. A vrai dire, les poètes de ce temps n'ont pleuré qu'une chose, ce sont les gilets brodés des paysans et le tatouage des Papous. Si la nature aveugle qui fait des œufs, faisait des bouteilles, il est certain qu'elle les ferait semblables à celles que fait la machine conçue par l'intelligence de l'homme.

Il ressort de tout ceci une chose fondamentale, c'est que le respect des lois de la physique, des lois de l'économie, a créé de tous temps des objets de haute sélection et que ces objets contiennent des courbes mathématiques analogues, à profondes résonnances ; que ces objets artificiels obéissent aux mêmes lois que les produits de la sélection naturelle et que, par conséquent, une harmonie totale règne ainsi, associant les deux seules choses qui intéressent l'être humain : lui-même et ce qu'il fait.

Sélection naturelle et sélection mécanique, ce sont deux manifestations d'apurement.

Il sera facile de conclure dorénavant que l'artiste retrouvera dans les objets de sélection naturelle et de sélection mécanique les thèmes d'élite. Or, les artistes de cette époque se sont complu dans l'art ornemental et ont fait choix d'objets ornés.

Une œuvre d'art est une association, une symphonie de formes consonnantes et architecturées, tant pour l'architecture et la sculpture que pour la peinture.

Employer comme thème autre chose que des objets sélectionnés, par exemple employer des objets d'art décoratif, c'est introduire dans une symphonie une autre symphonie ; c'est faire pléonasme, surcharge, c'est diminuer l'intensité, c'est adultérer la qualité de l'émotion.

De toutes les écoles de peinture récentes, le cubisme seul a pressenti l'avantage du choix d'objets sélectionnés et de leur association fatale. Mais, par une erreur paradoxale, le cubisme, au lieu de dégager les lois générales de ces objets, n'en a montré que des aspects accidentels, à tel point qu'il a même recréé sur cette idée erronnée des formes arbitraires et fantaisistes. Le cubisme a fait des pipes carrées pour les associer à des boîtes d'allumettes, et des bouteilles triangulaires pour les associer à des verres coniques.

De cette critique et des analyses ci-dessus découle, logiquement, la nécessité d'une réforme, la nécessité d'un choix logique des thèmes, et la nécessité de leur association, non pas par déformation, mais *par formation.*

Si les cubistes se sont trompés, c'est qu'ils n'ont pas recherché dans le choix de leurs thèmes, les constituantes invariables qui peuvent en faire un langage transmissible, universel.

***

Entre le thème-objet choisi et l'organisme plastique qu'en dérive l'imagination du créateur, intervient le travail nécessaire de recréation plastique totale.

Notre concept de l'objet est fait de la connaissance totale de cet objet, connaissance acquise à l'expérience de nos sens, connaissance tactile, connaissance de sa matière, connaissance

de son volume, connaissance de son profil, connaissance de toutes ses propriétés. Et l'aspect perspectif habituel n'agit que comme le déclancheur du souvenir de cette expérience.

La perspective ordinaire, dans sa rigueur théorique, ne donne des objets qu'un aspect accidentel : ce qu'un œil n'ayant jamais vu cet objet, verrait s'il était placé dans l'angle visuel spécial à cette perspective, angle toujours particulier, donc incomplet.

Une peinture construite sur une perspective exacte, fait appel presqu'exclusivement aux sensations d'ordre secondaire et se prive, par conséquent, de ce qui peut être universel et durable.

Il y a donc lieu de créer des images, organisations de formes et de couleurs qui soient porteuses des propriétés fondamentales invariables des objets-thèmes. C'est par une figuration savante et synthétique de ces éléments invariants que le peintre constituera, sur bases de sensations primaires, l'ordonnancement des sensations secondaires, transmissibles et universelles : recherche « *puriste* ».

***

L'élément puriste est comme un mot plastique dûment formé, complet, à réactions précises et universelles.

Bien entendu il ne faut pas comprendre que les éléments puristes sont comme des pochoirs qu'on juxtaposerait sur la surface d'un tableau ; mais nous voulons dire que l'élément rupiste, élément bouteille par exemple, devra toujours comporter, sous réserve de modifications nécessitées par la composition, des constantes caractéristiques et invariantes de l'objet-thème.

Le purisme n'admettra jamais une bouteille de forme triangulaire, parce qu'une bouteille triangulaire, qui peut être exécutée éventuellement sur commande par un verrier, n'est qu'un objet d'exception, une fantaisie, ainsi que l'idée qui l'a conçue.

LA CONCEPTION

Nous avons dit que le but de l'art est de mettre le spectateur dans un état de qualité mathématique, c'est-à-dire un état d'ordre élevé. Pour concevoir, il faut d'abord savoir ce que l'on veut faire et se fixer le but que l'on se propose ; savoir si l'on veut se contenter de satisfaire les sens, si l'on veut que le tableau soit un simple plaisir pour les yeux ou savoir si l'on veut satisfaire à la fois les sens et l'esprit.

Il y a évidemment des arts qui ne visent qu'à satisfaire les sens ; nous les qualifierons « arts d'agrément ». Le Purisme se propose un art austère peut-être, mais un art s'adressant aux facultés élevées de l'esprit.

Ceci dit, pour faire comprendre que le créateur doit se mettre dans un certain état d'esprit avant de prendre son pinceau.

La conception est, en effet, un travail de l'esprit faisant pressentir l'allure générale de l'œuvre.

En possession d'une méthode ayant donné des éléments qui sont comme les mots d'une langue, le créateur choisira, parmi ces mots, ceux qu'il associera en vue de créer une symphonie de sensations chez le spectateur, symphonie qui mettra ce spectateur en un état de qualité particulière, joie, gaieté, tristesse, etc.

On confond très généralement la conception et la composition. Ce sont là deux choses bien différentes, la conception étant un état d'esprit, la composition étant un moyen de métier.

La conception c'est le choix, la décision de l'émotion à transmettre ; la composition c'est le choix des moyens susceptibles de transmettre cette émotion.

LA COMPOSITION

La composition, c'est le métier ; elle comporte des besognes d'ordre exclusivement physique. La composition comprend le choix de la surface, la division de la surface, la commodulation, les rapports de densité, le chromatisme.

***

Une peinture est l'association d'éléments épurés, associés, architecturés.

Une peinture ne doit pas être un fragment, une peinture est un entier. Un organe viable est un entier : un organe viable n'est pas un fragment.

Pour architecturer il faut de l'espace ; l'espace comporte trois dimensions. Nous admettons donc le tableau non pas comme une surface, mais *comme un espace.*

Il est coutume de choisir assez arbitrairement le format de sa toile. Beaucoup de peintres adoptent sans réflexion des surfaces très allongées, surfaces fragmentaires échappant à la vision normale de l'œil.

Or, il y a corrélation entre le cône visuel de l'œil et la toile qu'il embrasse.

L'œil doit trouver en face de lui un espace donnant l'impression d'un entier. Un paysage vu à travers une fenêtre haute, un hublot ou une fenêtre carrée, donne une impression pénible parce que fragmentaire : la glace du sleeping offre un champ visuel satisfaisant correspondant à une vision normale.

Si la feuille de papier Ingres et la feuille de papier Watthman ont un format déterminé, si la toile de 40, par exemple, a un format immuable depuis si longtemps, c'est que leurs proportions satisfont à des besoins physiologiques. Ces formats correspondent au cône visuel et sont saisissables d'un seul coup d'œil dans toute leur étendue ; un physicien montrerait peu-être que ces formats légèrement allongés sont en harmonie avec le cône visuel qui n'est pas circulaire, mais légèrement ovale, et l'on pourrait expliquer par cela que les tableaux en hauteur sont moins satisfaisants que les tableaux en largeur.

Le format carré est un cas particulier donnant un espace tronqué. De plus, il est privé d'une des nécessités plastiques fondamentales, celle du rythme, l'équivalence des côtés excluant la possibilité de ce rythme.

On pourrait aussi, pour des raisons physiologiques que nous ne pouvons développer ici, mesurer que la ligne verticale a des propriétés dynamiques s'opposant aux propriétés statiques de

la ligne horizontale. L'œil éprouve de la fatigue à gravir une verticale, et il la redescend avec rapidité. Ceci explique la propriété dynamique de la ligne verticale au contraire de celle de la ligne horizontale, qui est génératrice de sensations de stabilité, de calme, de repos, sensations résultant du faible travail nécessité pour son parcours. Ceci explique pourquoi les surfaces allongées verticales possèdent des propriétés très différentes de celles des surfaces horizontales.

D'autre part, le peintre ne doit pas s'arrêter à des surfaces particulières déterminant nécessairement des sensations d'ordre accidentel. Une surface à peindre doit faire oublier ses limites, doit être *indifférente*.

Pour nous, nous avons choisi les surfaces semblables à celle de la toile de 40 F, estimant que cette surface est d'ordre indifférent.

De plus, cette surface contient des propriétés géométriques importantes ; elle permet divers tracés qui déterminent des lieux géométriques de la plus haute valeur plastique. Ces tracés sont ceux du triangle équilatéral qui s'inscrit utilement dans la toile et déterminent sur les axes deux *lieux de l'angle droit* de la plus haute valeur constructive. La toile se trouve ainsi divisée en segments à angles semblables et contient des lignes qui conduisent l'œil aux points les plus sensibles. Ces points sensibles constituent de véritables centres stratégiques, organiques, de la composition.

Il y a là un fait capital au point de vue plastique car de tous temps et à toutes époques, les grandes œuvres, autant d'architecture que de peinture, ont été composées sur des tracés régulateurs impératifs de cette nature.

La compostion, dès lors, au lieu de suivre les caprices d'une imagination effervescente, trouvera dans la division de la toile des directives généreuses qui détermineront des concordances, qui amplifieront les résonnances, qui disciplineront le groupement des masses, qui situeront les points capitaux de la composition.

Le choix de la surface pour ses lieux géométriques a préoccupé de tous temps. Le souvenir en reste dans le terme fameux de *section d'or* qui hante les ateliers, comme la hantise de la pierre philosophale. La section d'or n'est pas une section de

surface. La section d'or est une section mathématique de ligne permettant de diviser une droite de telle sorte qu'un rapport harmonieux règne entre les deux segments.

On a construit sur cette section d'or le triangle dit *de la section d'or* et ce triangle qu'on débite en carton dans les ateliers y est employé comme unificateur d'angles ; il a pu rendre quelques services, mais comme on se contente de le promener sans orientation cohérente avec le format, sur la superficie du tableau, on ne réalise pas cette condition plastique qui exige que les lignes directives d'un tableau procèdent des propriétés géométriques de la surface.

Les anciens ont bien utilisé la section d'or, comme d'ailleurs d'autres sections, la *section harmonique* par exemple, pour moduler leurs œuvres : mais ils les employaient en tant que divisions de lignes et non comme division de surface.

***

La composition étant assise sur les bases formelles de cette ferme géométrie, il reste à atteindre l'unité, facteur d'ordre. Ici intervient le *module.*

L'unité en art plastique, homogénéité de l'idée du créateur avec ses moyens, c'est le rapport homogène de la surface ou du volume avec chacun des éléments mis en œuvre. La méthode modulaire est le seul moyen de mise en ordre sensible ; elle permet au plus petit élément de mesurer le plus grand (virtuellement s'entend à cause des corrections nécessaires, des illusions d'optique) ; elle donne ce que les anciens appelaient la proportion.

La « commodulation » permet la mise en ordre ; sans elle, il n'y a pas d'œuvre plastique, il y a des tas de pierres ou des taches de couleurs (1).

Valeurs. — La composition fortement assise sur les direc-

---

(1) *Cézanne avait l'habitude de dire qu'il fallait* moduler *son tableau. On a mal entendu ce terme en cette époque où la « sensibilité » tient tant de place. On n'a pas compris que Cézanne, lorsqu'il parlait de module, l'entendait en architecte et cherchait à donner de l'unité à des conceptions formelles ; on a compris que moduler, c'était agir musicalement, faire de la nuance, gazouiller. Il était question de formes et non pas de sons.*

tives imposées par le format de la toile commodulée par l'intervention d'un agent d'unification, il reste à déterminer le jeu exact des densités, des valeurs de lumière et d'ombre. Ce jeu des valeurs est formé de deux facteurs : ombre et lumière ; il crée un rythme dont le rapport sera dicté par la nature de la sensation à provoquer.

L'analyse des œuvres anciennes montre certaines constantes dans la répartition des densités de lumière et d'ombre, suivant l'intention du tableau, constantes que nous avons pu mettre en évidence facilement par la méthode des pesées (employée du reste en astronomie et que nous avons appliquée à la peinture).

***

Quand on parle peinture, on parle forcément couleur. Mais la couleur a des propriétés de choc (ordre sensoriel) précédant optiquement celui de la forme (qui est une création déjà partiellement cérébrale).

Or, la peinture est chose d'architecture, donc trouvant ses moyens dans le volume.

La couleur est un agent périlleux dans l'expression du volume ; elle est très souvent destructrice ou désorganisatrice du volume car les propriétés intrinsèques de la couleur sont très différentes, les unes étant rayonnantes et se projetant en avant, les autres étant fuyantes, les autres, enfin, étant massives et gardant le plan réel de la toile, etc. ; le jaune citron, le bleu outremer, les terres, les vermillons, agissent très différemment, si différemment qu'on peut admettre sans erreur une certaine classification par famille.

On peut, hiérarchiquement, déterminer la *grande gamme*, formée des ocres jaunes, rouges, des terres, de blanc, du noir, du bleu outremer et, bien entendu, certains de leurs dérivés par mélange ; cette gamme est une gamme forte, stable, donnant de l'unité, tenant le plan de la toile, car ces couleurs se tiennent mutuellement entre elles. Ce sont donc les couleurs essentiellement constructives ; ce sont celles qu'ont employées toutes les grandes époques ; ce sont celles dont doit se servir celui qui

veut peindre en volume, puisqu'il emploie des éléments colorés statiques.

Deuxième gamme. — *Gamme dynamique,* comportant les jaunes citron, les orange (chrome et cadmium), les vermillons, le vert Véronèse, les bleus de cobalt clairs. Gamme essentiellement mouvementée, trépidante, donnant la sensation d'un changement de plan perpétuel ; on ne peut pas assigner à ces couleurs un plan ; elles apparaissent tantôt en avant du plan de la toile, tantôt en arrière. Elles sont des éléments de perturbation.

Il y a enfin la *gamme de transition*, les garance, vert émeraude, toutes les couleurs de laques qui ont des propriétés de teinture et non pas des propriétés constructives.

Cette analyse conduit à une conclusion formelle ; de l'emploi de l'une ou de l'autre des catégories ou de leur confusion, dépendent trois grandes méthodes de réalisation plastique qui se sont partagé les faveurs des peintres; car ceux-ci poursuivaient des buts différents, suivant que leur esthétique était plus ou moins architecturale.

Il y a en effet deux manières fortes et totalement différentes de s'exprimer picturalement, soit en employant le concours exclusif de la lumière et de l'ombre et unissant tous les objets sous le facteur unique de l'intensité lumineuse, soit en admettant les objets dans leur couleur qualificative et en les colorant de cette couleur qualificative locale (ton local). On ne peut pas faire un tableau sans couleur. Ni le cubisme, — période camaïeu de Picasso entre autres, — le Jugement Dernier de la Sixtine, n'ont pu s'en passer. Les peintres ont résolu cette redoutable fatalité de la couleur en l'accordant dans un cas comme dans l'autre aux premiers grands besoins de l'œuvre plastique qui est l'unité. Les premiers, comme dit ci-dessus, Michel-Ange, Rembrandt, Greco, Delacroix, en disposant la lumière teintée judicieusement répartie, les autres comme Raphaël, Ingres, Fouquet, qui ont admis un qualificatif local et ont cherché à maintenir l'expression du volume, malgré la force désagrégeante de la couleur. Ainsi, dans Greco, le même jaune éclaire l'arête d'une aile d'ange, le genou d'une figure, les traits d'un visage, et les rondeurs d'un nuage ; la même garance rouge teinte des vêtements, des terrains, ou des architectures ; de

même dans Renoir. Chez Ingres, comme chez Raphaël, une figure est ton de chair, une draperie est bleue ou rouge, un pavement est noir, brun ou blanc, un ciel est bleu ou gris. Quant à Cézanne, qui pratiquait la recherche obstinée et maniaque du volume avec toute la confusion et le trouble qui animait son être, il fit en résultante de la monochromie ; tous les beaux verts éclatants de Cézanne (1), tous les vermillons précieux, tous les jaunes de chrome, tous les bleus d'azur, de sa palette il a fini par les rompre à tel point que sa peinture est l'une des plus monochromes de tous les temps ; paradoxale activité d'un chef d'orchestre (bien actuel celui-ci) qui cherche à faire du violon avec un cor anglais, du basson avec un violon.

Enfin, il y a les peintres qui sont de cette dernière époque et qui ont mélangé les deux méthodes et qui, n'ayant pas une esthétique architecturale, emploient indifféremment toutes les familles de couleurs, très heureux qu'ils sont de provoquer ainsi un vibrato jugé agréable et qui, au fond, ramène leurs œuvres à l'esthétique d'un carré de tissu imprimé (vertu tinctoriale).

En résumé, dans une véritable œuvre plastique durable, c'est la *forme* qui compte d'abord et tout doit lui être subordonné. Tout doit concourir à établir le fait architectural. Les imitateurs de Cézanne ont été bien inspirés en s'apercevant de l'erreur de leur patron qui avait accepté sans contrôle l'offre attrayante du marchand de couleurs, en cette époque d'emballement pour la chimie des matières colorantes, science sans réaction possible sur la grande peinture.

Laissons aux teinturiers les jubilations sensorielles du tube de couleur.

Pour nous, nous avons admis que la *grande gamme* fournissait à elle seule des richesses illimitées et que l'impression des vermillons pouvait être donnée, non seulement suffisamment, mais bien plus puissamment, par l'emploi des ocres brûlées. En acceptant cette discipline, nous avons la certitude de cantonner la couleur à sa place hiérarchique, et encore, avec cette gamme déjà triée, quel discernement ne faudra-t-il pas pour mâter la couleur !

---

(1) Voir *Esprit Nouveau*, N° 2, p. 144.

Pour en finir avec le problème de la couleur, il y a lieu de préciser certaines investigations purement rationnelles qui apportent des certitudes rassurantes basées sur nos fonctions visuelles et sur l'expérience et les habitudes. Notre esprit réagit aux couleurs comme il réagit aux formes standarts. Il est des couleurs brutales et des couleurs suaves ; chacune s'appliquera à son objet. De même, étant donné le jeu des souvenirs, acquis au spectacle de la nature, il s'est créé en nous des habitudes logiques et organiques, qui confèrent à chaque élément une couleur qualificative, donc constructive ; ainsi le bleu ne peut pas être employé pour créer un volume devant « porter », parce que notre œil, habitué à voir bleu les objets profonds (le ciel, la mer), les lointains et les objets éloignés (horizons), il en découle qu'on ne pourrait pas impunément renverser ces conditions. Ainsi un plan portant ne pourra jamais être bleu ; il pourra être vert (herbe), brun (la terre) ; en résumé, les couleurs doivent être disciplinées en tenant compte de ces deux standarts incontestables.

1° Le standart sensoriel primaire, excitation immédiate des sens (le rouge et le taureau, le noir et la tristesse).

2° Le standart secondaire des souvenirs, rappel de l'expérience visuelle et de notre harmonisation au monde (un sol n'est pas bleu, un ciel n'est pas brun, et si parfois ils peuvent le paraître, il n'y a là qu'accident et l'art des invariants n'a pas à en tenir compte).

LA SENSIBILITÉ

La voici, enfin, cette sensibilité.

Jusqu'à présent, si M. Jacques-Emile Blanche a consenti à nous suivre, il a dû trouver dans tout ceci, bien des « platitudes », et bien peu de place à l'exquise et noble sensibilité.

Jusqu'à présent, nous n'avons parlé que des moyens de faire des œuvres d'art, car c'est là que des idées sont à faire valoir. Pour ce qui est du talent personnel, il y a vraiment bien peu de chose à en dire ; c'est un don de Dieu et non pas de l'esthétique. Nous sommes, en ceci, en pleine harmonie de pensée avec M. J.-E. Blanche : c'est qu'un art dépourvu de sensibilité n'existe pas, que la sensibilité vivifie l'œuvre d'art. Nous

affirmons toutefois que l'esprit réclame des droits impératifs dans ce qu'on appelle une œuvre d'art, l'œuvre d'art étant l'une des plus hautes manifestations de l'esprit humain. Nous avons, en admettant ce postulat, conclu à la nécessité de la peinture architecturée ; nous avons cherché à écarter tous les facteurs de futilité ou de désagrégation ; nous avons cherché à rassembler les moyens constructifs, ; nous sommes restés physiques et nous avons cherché à jeter, par la physique, des ponts vers l'ordre mathématique.

LE PURISME

La plus haute délectation de l'esprit humain est la perception de l'ordre et la plus grande satisfaction humaine est la tensation de collaborer ou de participer à cet ordre. L'œuvre d'art est un objet artificiel qui permet de mettre le spectateur dans un état voulu par le créateur. La sensation d'ordre est de qualité mathématique. La création de l'œuvre d'art doit disposer de moyens à résultats certains. Voici comment nous avons tenté de créer une langue possédant ces moyens :

Les formes et les couleurs primaires ont des propriétés standarts (propriétés universelles qui permettent de créer un langage plastique transmissible). Mais l'utilisation des formes primaires ne permet pas de mettre le spectateur dans l'état d'ordre mathématique recherché. Pour cela, il faut faire appel aux associations de formes naturelles ou artificielles et le critérium de leur choix est le degré de sélection où sont arrivés certains éléments (sélection naturelle et sélection mécanique). L'élément puriste issu de l'épuration des formes standarts, n'est pas une copie mais une création dont la fin est de matérialiser l'objet dans toute sa généralité et son invariabilité. Les éléments puristes sont donc comparables à des mots à sens bien fixé ; la syntaxe puriste, c'est l'application des moyens constructifs et modulaires ; c'est l'application des lois qui gèrent l'espace pictural. Un tableau est un entier (unité) ; un tableau est une formation artificielle qui, par des moyens appropriés, doit tendre à l'objectivation d'un « monde » entier. On peut faire un art d'allusions, un art de mode, basé sur la surprise et sur des conventions de chapelle. Le purisme tente un art utilisant les constantes plastiques, échappant aux conventions, s'adressant avant tout aux propriétés universelles des sens et de l'esprit.

A. Ozenfant et Ch.-E. Jeanneret.



Photo Giraudon

J.-D. INGRES, *par lui-même*
à l'âge de 24 ans

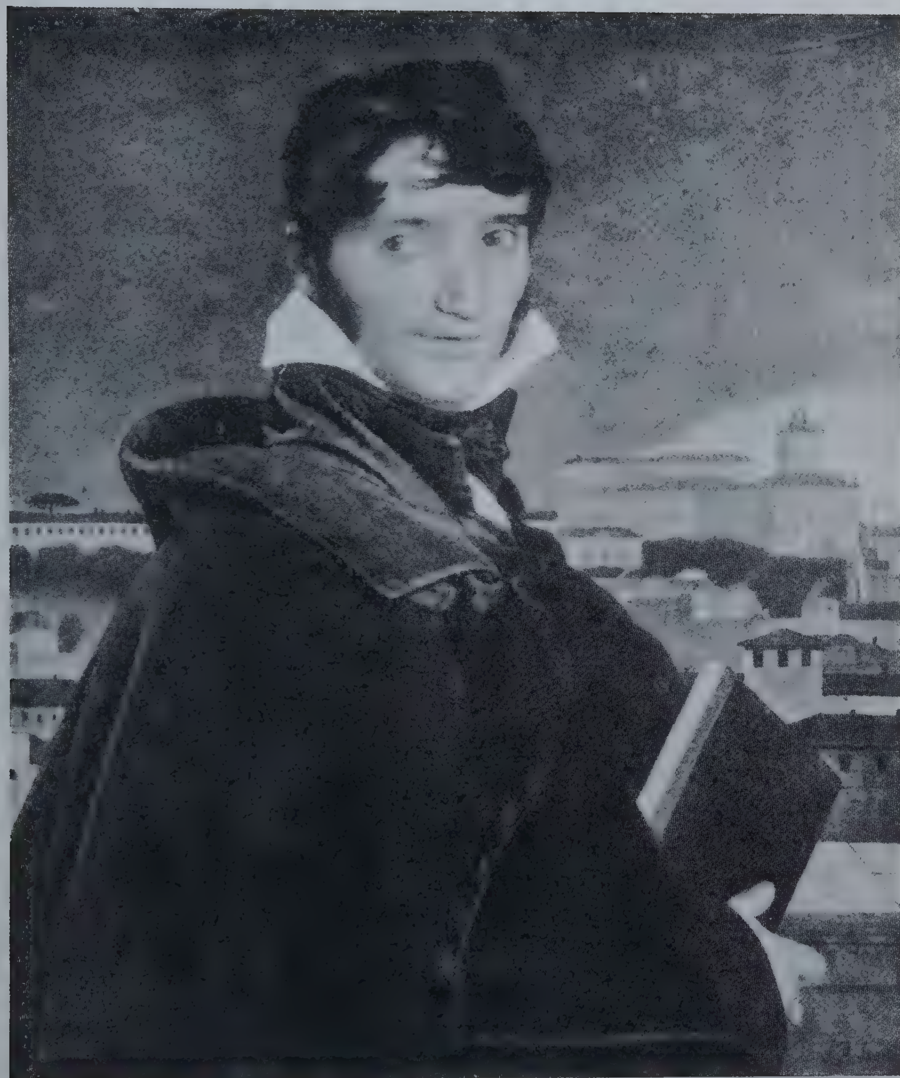
NOTES

sur

INGRES

LA DOCTRINE D'INGRES

En ces dernières années, à l'aube d'une époque aventureuse, éprise de risque et avide de découvertes, le nom de Ingres a acquis un immense prestige. Le maître de Montauban a été considéré par la jeunesse comme un guide et un précurseur, son œuvre est devenue un drapeau et a pris pour les hommes d'aujourd'hui un sens qu'elle n'eut pas pour ses contemporains. Comme il arrivé souvent, le prolongement de la pensée du maître n'a eu lieu que bien après lui et il serait vain de chercher ses véritables héritiers parmi ceux qui fréquentaient son atelier. Les élèves d'Ingres et ses continuateurs devaient naître bien plus tard et vivre parmi nous. Ingres nous intéresse passionnément parce que nous l'apercevons sous un jour nouveau, parce que nous le sentons proche de nous et fraternel. Beaucoup s'en sont étonnés, de bonne foi, ne saisissant pas au premier abord les liens qui unissent la jeunesse actuelle à l'auteur du portrait de M. Bertin. C'est à ceux-là que je soumets ces notes qui n'avaient d'abord dans ma pensée qu'un intérêt personnel. Ceci pour rassurer ce brave M. Vauxcelles qui me raillera sans doute de découvrir Ingres, comme il m'a raillé de découvrir Seurat, bien qu'il sache pertinemment que je n'ai eu la prétention de découvrir ni l'un ni l'autre, beaucoup l'ayant fait avant moi et à mon profit. Quoi qu'il en soit, si ces lignes n'apprennent rien à personne, j'aurai la consola-



Portrait de GRANET. *Photo Druet.*

INGRES

tion de penser qu'elles auront servi tout au moins à affirmer une fois de plus le droit qu'ont les peintres de réfléchir et d'avoir sur leur art des opinions d'une moins attendrissante candeur que celle des critiques d'art. Le cas Ingres est en effet d'une complexité et d'une importance qu'on ne saurait trop souligner. Nous nous tournons vers lui aujourd'hui, parce qu'il nous apporte des présents magnifiques et particulièrement précieux, mais ces présents sont si soigneusement enveloppés qu'il faut pour les découvrir défaire beaucoup plus de nœuds qu'on ne serait tenté de l'imaginer.

Nous sommes à un moment de l'histoire de l'art où notre race ayant fourni un effort considérable, et ayant subi des convulsions incroyables, éprouve le désir de s'apaiser, de faire le total des trésors qu'elle a amassés. En un mot, nous aspirons à un Raphaël ou du moins à tout ce qu'il représente de certitude, d'ordre, de pureté, de spiritualité. Mais nous ne sommes point des Italiens et les moyens des Italiens ne sauraient nous convenir, aussi mettons-nous tous nos espoirs dans Ingres, le seul, semble-t-il, capable de nous mener vers Raphaël par des voies éminemment françaises. En somme, nous demandons conseil à Ingres pour continuer la pensée de Cézanne et pour, après avoir essayé de faire : « Le Poussin sur nature », aboutir à faire « Raphaël sur nature ». Ainsi renouerons-nous la tradition la plus pure de notre race, celle des Fouquet, des Chardin, des Le Nain.

L'attitude d'Ingres, en effet, malgré que son but fut Raphaël, demeure essentiellement français. C'est par des moyens particulièrement français par l'analyse en regardant la terre, qu'il veut atteindre au divin de Raphaël. Il est possédé d'un désir de vérité toujours inassouvi et il conseille à ses élèves de « chercher le secret du beau par le vrai ». La pureté, vers laquelle il tend, il ne pense point la découvrir dans une idée préconçue mais dans la nature, en raisonnant et en regroupant les sensations directes qu'elle lui donne. « Il ne faut pas, dit-il, essayer d'apprendre le beau caractère, il faut le trouver dans son modèle. » Parole étrangement neuve et profonde à une époque où tout le monde vivait sur le souvenir d'un passé désormais sans vertu, mais parole qui devait n'être vraiment comprise que bien plus tard, et par les héritiers de Cézanne.



JUPITER ET THÉTIS (*Musée d'Aix*). *Photo Giraudon.*

INGRES

De même Ingres, un des premiers peut-être parmi les modernes et le seul de sa génération, eut le pressentiment que le tableau est un monde fini ayant ses lois et sa vie propres indépendantes de l'imitation, une construction plastique. Pour opérer cette construction il se méfie de l'empirisme, il veut savoir où il va, entend toujours rester le maître de son émotion et ayant analysé sa sensation, en ayant dissocié tous les éléments les organise sans passion sous l'œil froid de la raison. Aussi se trouve-t-il amené à éprouver l'impérieuse nécessité d'une doctrine, sentant bien que sans doctrine il est impossible de conférer au tableau une vertu spirituelle. C'est ce qu'il veut exprimer lorsqu'il écrit : « Poussin n'eut jamais été si grand s'il n'avait eu une doctrine. »

Sa doctrine il la base déjà sur la sensation. Il renonce sinon toujours, au moins dans certaines œuvres, à faire le tour des objets, à les décrire selon la connaissance qu'il en a. Il ne va plus comme les Renaissants directement à l'éternel, mais il cherche à le découvrir dans l'accidentel. Il s'installe devant la nature sans idée préconçue et c'est dans les éléments instables qu'il trouve le point de départ de ses constructions. David dans ses portraits semble avoir parfois opéré de la même façon, mais l'honneur d'Ingres est de l'avoir fait consciemment. Alors que David portraitiste se laisse gouverner par son instinct, Ingres lui, ayant fait une constatation, en tire des conséquences, les fait passer au crible de sa raison et en déduit une doctrine qui le soutient et donne à son œuvre une vertu spirituelle trop souvent absente de celle de David. La distance qui sépare Ingres de David est surtout une distance *morale*, mais elle est immense et suffit à donner au premier une importance que n'a pas le second.

II

INGRES ET RAPHAEL

Ingres aime Raphaël passionnément. C'est vers Raphaël que vont tous ses désirs. Dans ses écrits comme dans toutes ses paroles, il affirme la parenté de ses buts propres avec ceux du



LE BAIN TURC (*Louvre*). *Photo Druet.*

INGRES

grand Italien, mais s'il en accepte toutes les conclusions, il refuse de partir des mêmes prémisses. Comme je le disais plus haut, ce que Ingres aime dans Raphaël c'est la fin, mais il est trop français pour pouvoir se servir des mêmes moyens. Il a compris qu'on peut arriver à des constructions ayant une fin spirituelle aussi noblement humaine et aussi généralisées que celles de l'auteur des Loges, mais par des moyens contraires. C'est là le véritable sens de son œuvre, il est d'une importance capitale pour nous.

Au lieu de partir comme Raphaël d'une conception arbitraire

et préconçue, quitte à se servir ensuite de la nature comme d'un simple répertoire de formes, au lieu d'aller de l'abstrait au concret, Ingres va du concret à l'abstrait. Quand Ingres fait le portrait de Madame de Senones il part de la sensation que lui donne son modèle sous un certain éclairage, dans une certaine ambiance et un certain décor, qui réagissent sur lui, il part donc d'un accident, et il organise tout le tableau autour d'une sensation passagère par essence. C'est seulement à force d'analyser cette sensation, à force d'en disséquer les éléments, et d'en acquérir une connaissance profonde qu'il peut l'organiser logiquement au point d'en faire une chose durable aboutissant à l'éternel. Un œil pour Ingres cesse d'être un œil en soi, pour devenir une forme changeante et diverse selon les accidents du moment, une bouche ou un nez ne sont point, comme on peut le vérifier dans le portrait de Madame de Senones, ce qu'on entend abstraitement par les mots bouche ou nez, mais bien plutôt une construction de la lumière, transportée sur le plan pictural par un effort intellectuel. Ingres ne met pas forcément le nez au milieu du visage ou les yeux sur la même ligne, si sa sensation les lui fait apparaître autrement placés. De même les éléments du tableau ne se découpent pas arbitrairement sur le fond, mais le fond vit d'une vie inséparable de celle du sujet central, le prolonge ou le rétrécit selon les exigences de la lumière, jusqu'à lui faire perdre quelquefois sa forme propre et à devenir une recréation plastique uniquement subordonnée aux nécessités du tableau.

Raphaël au contraire commence par une opération de l'esprit, il associe des éléments abstraits dans son cerveau et les introduit ensuite tels quels dans le concret. Quand il fait le portrait de la Fornarina il ne part d'aucune sensation de nature, il compose son tableau à l'avance par l'imagination, il le dispose selon un rythme intérieur personnel, ensuite seulement il consulte la nature et lui impose de force ce rythme préconçu. Raphaël peint la Fornarina selon la connaissance qu'il en a. La figure se découpe sur un fond qui est distinct d'elle-même et n'a pas été conçu en même temps qu'elle, de façon à faire corps avec elle. Les yeux sont exactement au même niveau et de la grandeur exigée par une perspective abstraite, de même pour la bouche, le nez, les bras et tous les élé-



DÉTAIL DU BAIN TURC. *Photo Druet.*

ments du tableau. En somme l'Italien et le Français dans ces deux œuvres se montrent tous deux dominés par la nécessité de l'ordre et du choix générateur de l'architecture et inséparables de la pureté, mais l'un a déjà fait son choix avant d'aborder la nature, l'autre ne le fait qu'après un contact étroit avec elle et seulement parmi les éléments accidentels qu'elle lui offre.

Par là, Ingres, prend une attitude complètement opposée à celle de Poussin et beaucoup plus proche de celle des modernes. Poussin, en effet, aime aussi Raphaël passionnément, mais il emploie pour arriver au même but que lui les mêmes moyens que lui. Il prend devant la nature une attitude italienne, et si malgré tout nous reconnaissons notre race dans les résultats qu'il obtient, c'est parce qu'il est si spécifiquement français que ses origines transpirent comme malgré lui dans son œuvre. Il est nôtre par un miracle de tact et de mesure, par une façon de savoir s'arrêter juste où il faut, de dire exactement ce qui est nécessaire à notre plus grand plaisir et rien de plus. Mais par ses moyens comme par sa fin il demeure italien, il rompt, génialement il est vrai, mais enfin il rompt la véritable tradition française que Ingres retrouvera en y ajoutant les premiers éléments de ce qu'on devait nommer plus tard l'esprit moderne.

III

LA FROIDEUR D'INGRES

Voilà presque un siècle que des générations, les unes après les autres, adressent à Ingres un reproche que ses contemporains lui adressaient déjà. Ils l'accusent de froideur. Peut-être faudrait-il s'entendre sur le sens du mot froideur qui, selon la façon dont on le comprend, peut définir une qualité ou un défaut. C'est évidemment un défaut et très grave si on le prend dans le sens d'absence d'émotion humaine, si l'œuvre à laquelle on l'applique ne dégage rien qui soit accessible à notre cœur, si l'abstraction qu'il implique ne réussit pas à prendre une forme vivante. C'est bien ainsi que beaucoup entendaient le mot froideur à propos de Ingres et c'est ainsi que beaucoup

l'entendent encore. Pour nous, ce qu'on a nommé la froideur d'Ingres est précisément sa plus grande vertu et celle pour laquelle nous l'admirons profondément, car on l'a adressé de nos jours à tous ceux qui s'efforcèrent vers des fins spirituelles, à tous ceux qui ayant l'esprit classique, ne voulurent point être les esclaves de leurs émotions et eurent conscience au contraire qu'elles étaient assez fortes pour être dominées sans être diminuées. Ce que les détracteurs d'Ingres nomment froideur nous l'appelons pureté et nous en faisons une vertu fondamentale, le premier et le plus nécessaire des sacrifices. Ingres eut le sens de la nécessité de ce sacrifice plus que tout autre peut-être, et pourtant il dut lui en coûter car nul ne fut plus passionné que lui, nul n'eut devant la nature de sensations plus aiguës et plus fortes. Sa sensualité, d'ailleurs toute cérébrale, son amour des formes vivantes, il eût pu comme bien d'autres qui les possédaient moins que lui, les étaler et les mettre toutes chaudes et frémissantes sur la toile. Son honneur est d'avoir compris que là n'était point le vrai but de l'œuvre d'art et qu'il fallait pour donner à l'émotion humaine un caractère d'éternité la surmonter pour la discipliner. Immédiatement et dès qu'il s'est efforcé de s'exprimer plastiquement la nécessité de l'ordre lui est apparue. De même que dans toutes les circonstances de la vie, il ne se montrait que le cou encadré d'un col rigide et cravaté jusqu'au menton, de même dans son art il a haï tout ce qui ressemble au débraillé du premier jet, il a cru à toute la puissance de la raison et de la règle.

Si quelques-uns trouvent que son art y a perdu, nous sommes convaincus au contraire qu'il y a gagné en humanité et qu'il ne nous eût jamais touché si profondément si sa valeur morale eût été moins grande. Mais ce sera toujours la même querelle entre les hommes, celle des romantiques et des classiques qui se poursuit à travers le temps sous des aspects différents. Il semble seulement étrange que des hommes de notre race puissent hésiter et ne point distinguer de quel côté est leur véritable héritage, celui grâce à qui, selon le mot de Kipling, nous pouvons dire : « Nous ».

La prétendue froideur d'Ingres est celle de tous ceux qui après lui devaient tendre vers les mêmes buts que lui, et si on n'adresse point le même reproche à Cézanne, c'est sans doute

parce que trop de gens n'envisagent que l'aspect des œuvres au lieu de s'attacher à leur sens profond. S'ils voulaient bien aller jusqu'à l'essentiel, ils constateraient que Cézanne en face de la nature prit, si on l'envisage au seul point de vue de l'esprit, exactement la même attitude que Ingres et lutta toute sa vie pour assurer le triomphe de la raison sur l'instinct. Ses toiles comme celles de Ingres furent les fruits de la méditation et de la volonté. C'est pour cette froideur là que nous les trouvons si grands l'un et l'autre et que nous nous tournons vers eux avec tant de ferveur.

IV

INGRES ET LA COULEUR

On a reproché aussi à Ingres de n'être point coloriste, mais c'est là un reproche tellement primaire que l'on ne saurait s'y attacher sérieusement. Comme il le disait lui-même: « Il est sans exemple qu'un grand dessinateur n'ait point trouvé exactement la couleur qui convenait au caractère de son dessin. » Je crois au contraire que Ingres eut de la couleur un sens extrêmement puissant et extrêmement neuf. Le premier peut-être à son époque il comprit l'importance du rôle des surfaces colorées, selon leur étendue et leur forme. Les tableaux de Ingres ne jouent pas, par une infinité de rapports, mais seulement par la juxtaposition de quelques tons simples d'une certaine forme et d'une certaine étendue voisinant selon certaines lois. Ils en tirent une grande part de leur force expressive et l'on ne les conçoit point autrement. Il est permis de se demander quand on envisage la manière de colorer d'Ingres s'il n'avait pas déjà le sentiment qu'il était possible de suggérer l'espace sans recourir à la vieille perspective aérienne, s'il n'avait pas compris que l'on ne peut représenter les différents plans et respecter en même temps les lois essentielles du tableau, sans inventer des équivalences. Celles qu'il emploie, en tout cas, sont entièrement neuves à son époque, et il faut remonter très haut dans les siècles pour en rencontrer qui soient issues du même principe. Les cubistes, d'ailleurs, devaient plus tard



Étude pour le Bain Turc — *Dessin.*

Ingres

reprendre en les poussant plus loin les procédés d'Ingres, et il n'est rien qui ressemble davantage à un tableau d'Ingres que certains tableaux cubistes de Picasso. Quand on considère le portrait de Madame Rivière, ou de Monsieur Rivière, on conçoit mal comment une pareille rigueur dans l'utilisation des surfaces aurait pu ne pas être complètement consciente. Tout, dans ces deux portraits, est ramené, avec une volonté visible, à une géométrie vivante, tout ce qu'on entendait jadis par perspective aérienne y est remplacé par un système d'équivalences qui sera plus tard assez proche de celui de Cézanne, malgré la différence d'aspects et la complexité plus grande que lui donnera ce dernier. Chez l'un comme chez l'autre, le tableau demeure une surface inflexiblement plane où les plans éloignés sont violemment ramenés en avant, afin de donner à l'ensemble son maximum de poids et d'expression et par des moyens *propres à la seule peinture.*

Quant à l'exécution matérielle chez Ingres, elle est prodigieuse et fut rarement dépassée. On ne la retrouve même poussée aussi loin et entourée d'autant de sûreté que chez les primitifs. Amaury Duval raconte qu'il préparait longuement son

travail, puis, sa décision une fois prise, peignait sans une retouche et sans un repentir avec une rapidité et une certitude de la main extraordinaires, on peut penser que c'est là chose secondaire, mais il n'est rien de secondaire dans la peinture où tout se tient et nous pensons avec Ingres lui-même « qu'eût-on pour cent mille francs d'habileté, il faut encore en acquérir pour deux sous ». L'habileté n'est néfaste que pour les faibles qui ne savent point s'en servir, pour les autres qui savent lui garder son rôle d'instrument de l'esprit elle est un auxiliaire précieux, presque indispensable et qui, s'il avait été moins méprisé, nous aurait épargné beaucoup d'œuvres pleines de talent mais matériellement insuffisantes.

***

Ces notes demeureront sans conclusion. Il n'y a point, en effet, à conclure. L'étude d'un tableau d'Ingres est la meilleure et la seule conclusion. Tous ceux qui voudront s'y livrer avec le désir de s'augmenter, y trouveront, je crois, ce que je n'ai pas la prétention d'y avoir découvert et probablement bien d'autres choses que je n'ai point su y apercevoir. En tous cas, ceux qui comme moi ont tant aimé Chardin et Cézanne, et après y avoir recueilli tant d'enseignements, se sont encore sentis insatisfaits, ceux qui ont le désir et le pressentiment d'un art plus général encore, d'un art qui soit davantage une somme, trouveront, je crois, en Ingres, le guide capable de les mener par des voies chères à ceux de notre race vers un Raphaël, c'est-à-dire vers un moule plus vaste, capable de contenir toutes les découvertes de notre époque comme toutes ses aspirations, susceptible enfin d'enclore tout ce qui dans notre cœur demeure inassouvi.

BISSIÈRE.



Hémicycle de l'Ecole des Beaux-Arts *Photo Giraudon.*

INGRES



La Charité. *Photo Giraudon.*

INGRES



La petite baigneuse (Louvre). *Photo Giraudon.*

INGRES



Jupiter et Thétis (1811-Musée d'Aix). *Photo Giraudon*

INGRES



Auguste écoutant l'Enéide (Musée de Bruxelles). *Photo Giraudon.*

Ingres



Œdipe et le Sphinx (1808-Louvre). *Photo Giraudon.*

INGRES



Mademoiselle Rivière. *Photo Giraudon.*

INGRES



Monsieur Rivière (1804-Louvre). *Photo Giraudon.*

Ingres



Photo Pierre Petit.

J.-D. INGRES

L'ANNÉE LE SA MORT

PENSÉES

D'HIER ET DE MAINTENANT

« C'est un caractère de l'esprit humain d'être porté à chercher dans le monde réel des modèles concrets de ses créations conceptuelles. Cette tendance passe presque inaperçue chez les esprits qui ne sont pas familiarisés avec les sciences abstraites : les concepts qu'ils forment résultant d'associations voisines de la perception sensible, jouissent de ce fait, dès leur origine, du caractère de représentations d'objets réels. Cependant, même dans ce cas, le processus qui généralise l'observation est un processus d'abstraction qui donne lieu à un concept auquel on tend, invariablement, à subordonner dans la suite les nouvelles observations. Mais quand il s'agit d'esprits formés aux disciplines abstraites, le processus constructif des concepts s'éloigne si démesurément alors des associations les plus proches de la perception sensible que la création idéale qui en résulte paraît tout à fait en dehors de la réalité. C'est pour cela, précisément, que la tendance à réaliser l'abstrait nous frappe comme une caractéristique de ces esprits.

Si quelqu'un tenait cela pour une tendance répréhensible des esprits mathématiques, on pourrait dire que son examen n'a pas dépassé la superficie de la question. Le défaut de l'esprit mathématique, dans ses moindres représentants, consiste précisément dans le contraire : c'est-à-dire à ne pas comprendre qu'une pensée qui se contente des constructions abstraites sans le plus vague espoir de saisir en elles le cadre d'une réalité quelconque est un instrument de stérile dialectique. " Percevoir dans tout concept abstrait la représentation possible d'une réalité ", telle est l'idée directrice de tous ceux qui surent unir à la puissance d'abstraction, une conscience élevée du but scientifique en vue duquel elle s'exerce. On ne saurait donc adresser nul reproche à ceux qui cherchent cette réalité possible derrière les constructions idéales qui s'éloignent des données de la perception immédiate.

F. ENRIQUES

« LES SENS NE PERÇOIVENT QUE CE QUI PASSE, L'ENTENDEMENT, CE QUI DEMEURE »

PLATON

« LA FORCE VIENT DE L'ORDRE »

TAINE

« LES BONNES RÈGLES DE L'ARCHITECTURE QUI SONT CELLES DE LA RAISON »

RENAN

« LE CLASSIQUE EST LE SAIN, LE ROMANTIQUE LE MALADE »

GOETHE

« BEAUCOUP D'EFFET AVEC PEU DE MOYENS »

BEETHOVEN

« J'OPÈRE D'APRÈS UNE CERTAINE IDÉE QUI SE PRÉSENTE A MON ESPRIT »

RAPHAEL

« LE LANGAGE ADMET LA FORME DUBITATIVE QUE LE MARBRE N'ADMET PAS »

RENAN

« UN DÉFAUT DE LA MAUVAISE POÉSIE EST D'ALLONGER LA PROSE, COMME LE CARACTÈRE DE LA BONNE EST DE L'ABRÉGER »

VAUVENARGUES

« NE CROIS-TU PAS QUE SI TU VEUX ALLER A LA NATURE, TU DEVRAS EMPLOYER LES MOYENS DES SCIENCES INVENTÉES PAR CEUX QUI ONT ÉTUDIÉ LES ASPECTS DE LA SUS-DITE NATURE »

VINCI

« EN QUOI CONSISTE LA BARBARIE SINON DE NE PAS DISTINGUER L'EXCELLENT »

GOETHE

« JE SUIS PERSUADÉ QU'UN JOUR VIENDRA OU LE PHYSIOLOGISTE, LE POÈTE ET LE PHILOSOPHE PARLERONT LA MÊME LANGUE ET S'ENTENDRONT TOUS »

CLAUDE BERNARD

« LA DÉCADENCE EST PRODUITE PAR LA FACILITÉ DE FAIRE ET PAR LA PARESSE DE BIEN FAIRE, PAR LA SATIÉTÉ DU BEAU ET PAR LE GOUT DU BIZARRE »

VOLTAIRE

« IL FAUT ÊTRE NEUF SANS ÊTRE BIZARRE »

VOLTAIRE

« . . . . ET DU JUGEMENT PARTOUT »

POUSSIN

« CE QUI FAIT LES GRANDES BEAUTÉS, C'EST LORSQU'UNE CHOSE EST TELLE QUE LA SURPRISE EST D'ABORD MÉDIOCRE, QU'ELLE SE SOUTIENT, AUGMENTE ET NOUS MÈNE ENSUITE A L'ADMIRATION »

MONTESQUIEU

DU KORAN

ET DE LA POÉSIE ARABE

J'ai passé une après-midi agréable, dans un jardin, à l'ombre des palmiers. Ces arbres toujours me donnent l'impression du bonheur dont les fruits sont trop hauts pour que les puisse atteindre ma main. Et que j'aime à voir, près de moi, sur le sol leur hésitante image balancée ! Quelqu'un de nous a dit : « Le palmier, c'est l'oncle de l'homme. » Quand Dieu l'eut créé, la miette qui restait il la jeta à terre et elle devint le palmier. Légende délicieuse du pays du café ! Car nous en bûmes dans des tasses minuscules qui donnaient le goût des songes. En face de moi était assis un cheikh vénérable, ainsi qu'un vieux khalife, qui souriait et caressait sa barbe d'argent filé. Je croyais voir Bokhâri de Djohôre dont nous parlâmes toute l'après-midi. Il y avait autour de nous et sur nos têtes le vent comme un gamin qui jouait dans les arbres. Mais tout était tranquille comme l'eau entre les pierres et cette grande religion de l'Islam dont le charme m'a gagné. Je rêvais, à mon aise, à d'autres « jardins délicieux où coulent plusieurs fleuves, pleins de fruits et d'herbages de diverses couleurs et qui vont aux villages sur le bord de la mer ».

Quand donc aurons-nous, pour le lire, une bonne traduction du Koran ? Plusieurs déjà, pleins de zèle, s'y sont en vain essayés !

La première traduction du Koran en langue occidentale, est celle éditée en latin par Théodore Bibliander en 1543. Elle fut composée en 1143 par un Anglais : Robert de Retina et un Allemand : Hermann de Dalmatie, sur la demande de Pierre

le Vénérable, abbé de Cluny. Une seconde version latine, par le père Louis Maracci, parut à Padoue en 1698. Elle comprenait le texte original accompagné des commentaires d'un esprit trop souvent irrespectueux, qui se complut à « exagérer malhonnêtement les faiblesses de Mahomet ».

Au xve siècle, fut publié un Koran en espagnol par Johannes Andrea, du Royaume de Valence qui, de Docteur musulman, était devenu prêtre chrétien. Il traduisit aussi les six livres de la Sonna, recueil authentique des traditions et sentences du Prophète, que, pieusement, rassemblèrent six illustres docteurs de la religion islamique, et dont certainement Al-Boukhâri est le plus grand.

« Chaque jour, écrit Edouard Gibbon, dans son « Histoire de la Décadence et de la Chute de l'Empire Romain », ce pieux auteur allait prier dans le temple de la Mecque. Il y faisait ses ablutions avec les eaux du Zemzem ; il dépose successivement ses pages sur la chaire et le tombeau de l'apôtre, et les quatre sectes orthodoxes des Sonnites ont approuvé l'ouvrage. » Il mourut l'année 224 de l'Hégire.

Une version italienne du Koran par Andera Arrivabene parut à Venise en 1547. Elle est très peu fidèle. Une autre, toute récente, par Acquilo Fracassi, à Milan en 1914.

J. E. Ahmed Zéki Pacha, l'aimable secrétaire du Conseil des Ministres Egyptiens, qu'il faut toujours consulter sur la littérature arabe, m'a affirmé que le Koran avait été traduit en grec par Gérassimos Pentakis qui, né à Alexandrie, étudia l'arabe au Caire. Sa version parut à Athènes, chez Anesti Constantinidi, en 1878.

Il est aussi probable qu'une autre traduction grecque a été publiée à Constantinople, mais le « Dictionnaire d'Histoire et de Géographie » édité dans cette ville ne le mentionne pas.

Il y a, en français, la traduction de Du Ryer qui, bien que la plus ancienne, est celle que je préfère. Elle date de 1647 et fut imprimée à Paris. Celle de Savary, 1783, celle de Kasimirski, 1840, et celle de Pauthier, 1852. Garcin de Tassy a réédité celle de Savary en 1825. Il en existe une autre de Mouradgea d'Ohsson.

Malgré ses négligences, ses omissions et même ses apports, la traduction d'André Du Ryer, sieur de la Garde Malezair, con-

sul en Egypte, reste décidément la meilleure, encore qu'elle ne vaille pas, comme fidélité, celle que George Sale a publiée en anglais en 1734 et dont Th. Arnold donnait une version allemande dès 1746. Je ne comprends pas qu'on ne l'ait pas encore traduite en notre langue alors que celle de Du Ryer était transposée en anglais par Alexandre Ross en 1688.

« Par l'éclat du matin et la nuit lorsqu'elle devient sombre, ton seigneur ne t'a pas quitté, ton seigneur ne t'a pas trahi. En vérité, la vie qui vient sera pour toi plus douce que celle d'aujourd'hui. Car ton seigneur te donnera la récompense qui te plaît. N'étais-tu pas un orphelin dont il a pris le soin ? n'étais-tu, pas errant dans l'erreur et ne t'a-t-il pas guidé vers la vérité ? Et ne t'a-t-il pas trouvé pauvre et ne t'a-t-il pas enrichi ? C'est pourquoi, n'oppresse pas l'orphelin et ne repousse pas le mendiant. Mais reconnais la bonté de Dieu. » J'ai pris dans Sale, l'homme qui a le mieux connu le monde musulman, ce passage au hasard, que je vous donne mot à mot, le même qu'a mis en vers anglais Richard Burton en 1866. Mais la poésie de Burton ne vaut pas la prose de G. Sale, bien préférable au chapitre correspondant de Du Ryer, qu'il appelle le chapitre du Soleil levé. Et, qu'est-ce, l'une et l'autre version et la mienne, auprès de cette mélopée si berceuse, de cette mélodie qui montait si pure des lèvres du vieux juge récitant des versets, sous les arbres de cette après-midi, dans l'ancien parc de mon ami, le pacha musulman. Il ne faut pas le lire, il faut entendre le Koran. « Toute la littérature arabe, écrivait Scaliger, dans son épitre à Casaubon, y est contenue. »

On me dit que tout n'est pas de la même hauteur ; et qu'importe ? N'est-ce pas pour le Prophète que Suarès a écrit dans ses « Images de la Grandeur » : « Tu n'es jamais si beau que lorsque tu déclines : car tu ne descendrais pas si tu n'étais allé si haut. » J'ai mis, comme le veut Savary « ma confiance dans le Dieu du matin ». Il est clément et miséricordieux. Il aime ceux qui ont l'âme nette. Il ne me déçoira pas, il ne me trompera pas. Il n'a jamais trompé personne. « Les plus beaux noms du monde appartiennent à Dieu ; priez-le par la beauté de son nom. »

Savez-vous jusqu'où s'étend, pour ceux qui la lui demandent, sa sollicitude : « Souviens-toi, dit-il, parlant des vrais

croyants, souviens-toi comme nous avons élevé la montagne sur eux pour les tenir à l'ombre. »

Certes, je pense qu'on n'oserait pas dire qu'il n'y a pas là de beauté. Et puis, j'aime tant l'ombre et m'y asseoir, dans ce pays lumineux, au bord de cette mer de saphir oriental.

Ajamy, Ajamy, Ajamy, quand je vois
Les nuages passer sur ton canal étroit,
Au-dessus de ces bords de palmiers recouverts,
Je ne sais de quels mots te louer dans mes vers !

Aucun lieu de la terre n'offre mieux que mon Mex dénudé une rade propice à la méditation. Ici, point de décor inutile, c'est le commencement du désert. La mer, la terre et le ciel : il n'y a plus que l'élément. Mais je l'aimerais moins, il me semble, s'il n'y avait pas le Koran. Il a donné à tout ce peuple qui m'entoure, qui passe sous ma fenêtre avec un chant uniforme, une seule note langoureuse comme une plainte, le goût des choses éternelles et par dessus tout l'accoutumance à l'idée de la mort.

Le voyageur allemand Niebuhr rapporte dans sa « Description de l'Arabie » qu'il a entendu, dans les montagnes de l'Yemen « les gens du commun et surtout les soldats dire aux personnes qu'ils rencontrent : Yaum el Nour, jour de la lumière et les autres répondre : Yaum el Kbour, jour des tombeaux ». Voilà, toute nue dans sa simplicité, qui la rend si belle, une image de grandeur digne d'être auprès de celles de Suarès notée.

Ces images, elles abondent dans le livre du Prophète. Sa religion est tout humaine, sa grande inspiratrice, la nature. Il nous la donne constamment pour modèle : « Ne soyez pas superbes, dit-il, vous ne serez jamais si long que la terre, ni si haut que les montagnes. » C'est pourquoi il s'est peu écarté de la raison et ne lui a pas demandé de sacrifices considérables. Il a également, dans une sage mesure, ménagé notre esprit et notre corps.

Je lui sais gré, quant à moi, de m'avoir donné de jolis rêves, de m'avoir dit : « L'homme ne peut mourir avant son heure et personne ne peut la retarder. O vous qui croyez, honorez et

adorez votre Seigneur et faites bien, peut-être que vous serez heureux. »

Incertitude que j'aime, mol oreiller du doute !

Et il a dit encore dans ce chapitre de la Lumière que je voudrais vous citer tout entier : « Dieu éclaire le ciel et la terre comme la lampe qui est dans le fanal de crystal allumée l'huile de l'olivier béni. »

Orient ! porte des rêves, champ du désert illimité !

Lisez aussi la version de Du Ryer le livre du Miséricordieux : c'est sans doute le plus beau.

Je vois dans les nuages descendre vers les monts de Marea. Au bord du lac Mareotis, des poètes latins et des poètes grecs, des hommes de ma race sont venus et ont chanté dans des villas de fête et des bateaux de fleurs les yeux de leur Lydie sous le charme des treilles. Ils ont passé comme ces nuages qui ne portent même pas de nom. Le vent du sud, le chacal ailé du désert, a dévoré leur visage et dispersé les ruines de leurs maisons et les vivants d'aujourd'hui ne se souviennent plus de leurs vers. Mais les paroles du Prophète, qui composent son livre, on peut les entendre, ici, à chaque instant du jour, psalmodiées par le passant. Elles montent du recueillement de ces plaines comme le chant d'amour de la cigale ou le frémissement du criquet. Elles ont de plus cet enveloppement et cette grandeur qui bercent l'âme et la fortifient. L'homme qui les a composées ne pouvait pas être quelconque, Il maniait une plume de lumière. Ceux qui ont parlé mal de lui ont cette excuse que la passion ou l'ignorance les égarait.

Je suis heureux d'entendre ici, comme à un carrefour, une voix amie, celle du traducteur de l'ouvrage de John Lubbock « Le bonheur de vivre » : « Un ignorant ne saurait goûter le Koran ou les Védas, parce qu'il ne connaît pas les conditions ni les milieux dans lesquels ces livres sont nés ; il n'en voit que le sens littéral ; il n'en saisit pas l'esprit qui en est la vie et le charme. »

« Le style de l'Alcoran, dit George Sale, dans ses « Observations historiques et critiques sur le Mahométisme », est en général beau et coulant, surtout dans les endroits où il imite le langage prophétique et les phrases de l'écriture sainte. Il est concis et souvent obscur ; il est orné de figures hardies, suivant le goût des Orientaux. Ce style est animé par des expressions

fleuries et sentencieuses, et en plusieurs endroits, il est sublime et magnifique. Il est très pur et très élégant, étant écrit dans le dialecte de la tribu des Koreichs qui est le plus noble de tous les dialectes des Arabes. Il est reconnu pour le modèle du langage arabe et les pays orthodoxes croient fonder sur l'Alcoran même, que ce style ne saurait être imité par un écrivain humain. Ils regardent cette perfection de style au-dessus des forces humaines comme un miracle permanent plus grand que ne serait la résurrection d'un mort, et qui est seul suffisant pour convaincre le monde de l'origine céleste de ce Livre. »

Dans son « Livre de l'Avertissement et de la Revision », traduit par Carra de Vaux en 1896, le grand Massoûdi, l'auteur incomparable des « Prairies d'Or », assure, en effet, en parlant du Prophète, qu'il fit pleuvoir les nuées blanches et parler la cuisse empoisonnée... et il fit beaucoup d'autres signes encore ; surtout il apporta le Koran miraculeux et tel que nul homme ne pourrait rien produire de semblable ; c'est par l'évidence de cette impossibilité qu'il a vaincu les hommes et qu'il les a forcés à se rendre ».

D'avoir été écrit sur des feuilles de palmier, il en a conservé la fraîcheur et la grâce. Il donne encore généreusement à tous ceux qui le lisent le parfum de ses fruits. On peut réellement l'appeler le Livre par excellence, Al-Kitab, tout comme les chrétiens ont appelé Bibliôn, la Bible.

Je crois aussi qu'il a rendu les Arabes meilleurs. « Les Mahométans, en général, écrit encore George Sale, sont si enclins à faire du bien, qu'ils étendent leur charité même jusque sur les animaux. »

Et puis il me semble que l'on profite trop de certains crimes isolés pour mésestimer toute une race. Par contre, il y a des faits qu'on oublie. « Quand Omar prit Jérusalem en 636, il assura aux habitants, chrétiens et juifs, le libre exercice de leur culte, la sécurité de leurs personnes et de leurs biens. Mais lorsque les Croisés prirent Jérusalem en 1099, ils massacrèrent tous les musulmans et brûlèrent vifs les juifs ; 70.000 personnes, dit-on, furent ainsi exterminées en moins de huit jours pour attester la supériorité morale du christianisme. » (1)

---

(1) Salomon Reinach. « *Orpheus* », Histoire générale des religions.

Quand en 1492, les étendards de Saint-Jacques et de Castille eurent sur les tours de l'Alhambra et de l'Albaycin remplacé ceux du dernier roi maure Boabdil, le cardinal archevêque Francesco Ximénès fit jeter aux bûchers de Grenade quatre-vingt mille manuscrits.

Ce sont les Arabes qui sauvèrent de la destruction les ouvrages d'Aristote qui leur parvinrent et qu'au moyen-âge l'Eglise condamnait au feu.

Dire que sans eux et le romain Sylla, nous n'eussions peut-être jamais connu l'homme dont Kant et Hegel ont pu écrire que « depuis, la science de la pensée n'a fait ni un pas en avant ni un pas en arrière ! »

On reproche communément à Mahomet d'avoir encouragé la guerre contre les infidèles.

Il est vrai qu'il en a parlé avec avantage et qu'il lui a consacré un chapitre. Mais, par une sorte de scrupule qui lui fait honneur comme un remords, ce chapitre est le seul qu'il n'ait pas voulu commencer par l'invocation habituelle : « Au nom du Dieu clément et miséricordieux. » D'ailleurs, il n'a fait que renvoyer aux juifs et aux chrétiens leurs principes qu'ils détestent si fort chez les autres.

« Le Tout-Puissant, dit un ancien auteur, sait que si quelqu'un de vous meurt, il meurt pour la vérité de la foi, pour sauver son pays et pour la défense des chrétiens ; c'est pourquoi il en recevra une récompense dans le Ciel. »

Je ne multiplierai pas les exemples que je n'aurais peut-être pas besoin d'aller chercher si loin.

Ils auraient aussi bien fait, ces chrétiens et ces juifs susceptibles, en parlant de Mahomet, de suivre sa réserve lorsqu'il a parlé d'eux : « Souviens-toi de David et de Salomon qui rendaient la justice dans le camp où les troupeaux du village étaient entrés la nuit sans bergers... »

Nous avons créé Jésus et Marie sa mère, ils sont signes de notre unité, nous les avons établis en un lieu élevé, où ils se sont arrêtés auprès d'une fontaine.

« Souviens-toi de Marie, de laquelle j'ai béni le ventre, nous avons inspiré notre esprit en elle, et lui avons donné un fils, miracle dans le monde.

« Nous avons envoyé Jésus, fils de Marie, nous lui avons

enseigné l'Evangile, nous avons mis la civilité, la clémence, la chasteté dans le cœur de ceux qui l'ont suivi. »

« Qui bien fera, bien trouvera, dit le Prophète, et qui mal fera mal trouvera. Dieu prend garde à tout. » N'est-ce pas une assurance d'une justice bien humaine ? On peut regretter qu'il n'ait été mieux entendu.

Pour moi, je le veux lire et aimer jusqu'au bout, jusqu'à l'heure où je verrai, à l'Occident, se lever le soleil, et quand, par mon nom, Azraël, l'ange de la Mort, m'appellera.

N'a-t-il pas dit : « La vie du monde est semblable à la pluie tombée du Ciel qui a rafraîchi et fait reverdir les arbres de la terre, et le matin ont été séchés comme la paille que le vent emporte. »

« Souviens-toi du jour que les montagnes marcheront et que tu verras la terre unie. »

Dans les jours de la vie, les jours heureux, j'imagine une édition rarissime avec le texte original et une traduction parfaite en français. Au frontispice de ce Koran introuvable on verrait le Prophète debout sur les monts du Hedjaz et son livre à la main. Il s'adresse à la foule des hommes qui se pressent à ses pieds.

Les deux cent cinquante millions de musulmans qui vivent aujourd'hui, lui tressent, en attendant, une couronne qui n'est pas à dédaigner.

Henri THUILE.

De la Recherche de Nouvelles Conventions de Typographie Musicale

Pour E. Vuillermoz

M. E. Vuillermoz, dans la rubrique de l'« Edition musicale », vient de publier dans le *Temps* du 19 novembre 1920, un article remarquable où il pose l'importante question des modifications à apporter à l'écriture musicale.

Sa critique, indépendante et supérieure, étant goûtée, à juste titre, par tous ceux qui écrivent ou écoutent la musique, nous pouvons, sous son vocable, rédiger nos observations personnelles.

Il faut modifier, transformer, mieux même, préciser l'écriture musicale.

C'est une loi évolutive qui existe, qui a existé.

De la ligne unique, la portée employa trois lignes, puis quatre, puis cinq enfin.

Du « forte » et du « piano » employés presque uniquement jusqu'à Mozart, les nuances exprimèrent les demi-teintes du « ppp », du « mf » et du « fff ».

La mesure à un temps évolua jusqu'aux mesures binaires et ternaires, puis ces deux mesures s'additionnèrent, donnant les mesures à cinq et sept temps.

La théorie du temps fort s'atténua dès que fut reconnue la valeur expressive de la syncope.

C'est alors qu'on peut se demander pourquoi toutes ces évolutions n'ont pas agi sur l'écriture matérielle de la musique ?

Une analyse profonde des œuvres modernes montre que toute l'évolution musicale, n'est, le plus souvent, qu'extérieure ; elle ne comporte que la notation des aspects nouveaux de moyens anciens.

La carrure de la phrase est observée, quoique dissimulée. Le développement par symétries répétées est fréquent. En un mot, la musique con-

tinue à être voisine de la poésie par sa construction strophique, ignorant presque totalement l'architecture d'une phrase de prose musicale.

Ayant conservé cette architecture prosodique d'où partit la musique, n'ayant par conséquent subi aucune transformation interne, il est tout naturel que la notation d'une pareille musique ait conservé, en les bousculant un peu, les moyens graphiques de l'écriture musicale ancienne.

Le « Bœuf couvreur » d'un de nos camarades n'est-il pas construit suivant la formule du rondo mendelsohnien ? Cette construction impliquant immédiatement un schéma pour situer les différents plans de la composition de l'œuvre, il est tout naturel que les moyens matériels de l'écriture n'aient point été transformés.

Nous citons cette œuvre, mais nous pourrions parler de pièces pour piano ayant une construction identique à celle des Ricercari de Frescobaldi. Nous pourrions citer des mélodies dont la construction linéaire est semblable à certaines mélodies du Second Empire, avec un revêtement harmonique précieux en dissonnances.

Tout ceci est intéressant, fin jusqu'au gongorisme et donne des impressions délicates et spirituelles comme celles d'un poète écrivant un sonnet à l'envers, les deux tercets précédant les deux quatrains. C'est nouveau, mais c'est toujours un sonnet avec ses quatorze vers.

Il serait donc tout à fait inutile de changer la disposition typographique d'un texte pour une construction qui n'est que renversée.

Mais s'il existe des musiques qui, dégagées de ces formes, par-dessus les formes classico-romantiques de Beethoven à Wagner, par dessus les formes françaises XVIIe siècle dont s'inspira souvent Debussy, par-dessus la fugato plura-linéaire-rythmique de la Renaissance, sont allées vers les lignes du plain-chant, et de la mélopée antique pour s'inspirer de leurs constructions internes, il est absolument nécessaire alors que pour les noter, il soit trouvé des artifices nouveaux d'écriture musicale : leur polymélodisme les rendant plus complexes que la ligne simple du plain-chant.

Pour citer un exemple personnel, c'est-ce que nous avons tenté timidement dans un trio (1) pour violon, alto et piano. Par des lettres A B C placées au commencement de chaque élément linéaire, rythmique ou harmonique, nous avons indiqué les plans respectifs occupés par chaque instrument à des moments pris au cours du développement musical.

Ce n'est qu'une petite tentative. Nous pourrions nous en permettre

---

(1) Qui vient de paraître chez M. Senart

beaucoup d'autres, si une certaine notoriété nous mettait à l'abri de la stupide comparaison d'« un Monsieur qui ne veut pas faire comme tout le monde ».

C'est ainsi que paraîtront dans un des prochains numéros de la *Revue Musicale* des notes écrites en septembre 1920, sur les modifications qu'il serait possible d'apporter à l'écriture d'une page d'orchestre.

Différentes grosseurs dans la gravure des notes d'une page de musique, pourraient indiquer les plans respectifs de chaque ligne musicale, ou même l'emploi d'encres de différentes couleurs, si le moyen des lettres n'est pas considéré comme suffisant.

Les encres de couleurs seraient utiles dans les transcriptions, pour piano, de partitions d'orchestre ; en accordant à chaque couleur la représentation de chacun des groupes des instruments d'orchestre. Ce qui nous aiderait à admettre certains frottements sonores que l'unité de timbre de l'instrument transcripteur rend quelquefois peu agréables.

Des liaisons, déjà employées parcimonieusement ou malhabilement, pourraient enclore en leurs courbes chaque idée musicale.

On pourrait aussi se servir des signes de ponctuation employés dans la rédaction de la phrase littéraire : virgules, deux points, points et même les parenthèses et les guillemets.

Lorsque par sa durée ou par l'accord qui la soutient, une note n'indique pas assez qu'elle est un des accents principaux de la phrase, il serait facile de convenir d'un signe qui lui attribuerait toute l'importance voulue par le compositeur.

Tous ces moyens proposés réduiraient à un rôle secondaire celui de la barre de mesure. Résultante naturelle de la libération de la ligne musicale dont les accents ne sont plus déterminés par la situation des notes vis-à-vis de la barre de mesure. Celle-ci n'ayant conservé que sa réelle utilité de point de repère pour des musiques à plusieurs.

Ce qui nous amène à constater l'inutilité, l'enfantillage quelquefois même, des fréquents changements de mesure.

Les moyens proposés plus haut les rendraient complètement inutiles.

Mais, dira-t-on, quelle mesure indiquer au commencement d'une œuvre, avec une pareille liberté dans l'articulation des phrases ?

Tout musicien comprendra que la mesure actuellement indiquée en tête d'une œuvre n'est là que pour faire entrevoir l'ambiance rythmique générale de cette œuvre.

Le graphique 5 /4 par exemple représente à notre sensibilité autre chose

qu'un 2/4 ou un 9/8. Il ne peut plus représenter une carrure rythmique mais simplement un schéma d'ensemble.

N'avons-nous pas en prose d'impressions semblables ? Certaines pages ne s'apparentent-elles pas à la construction alexandrine, octavine — on a des mètres impairs sans pour cela être rigoureusement de douze pieds, de huit, de neuf ou de cinq pieds ?

Toutes ces remarques, simples commentaires des justes réflexions de M. E. Vuillermoz, apparaîtront viables si l'on veut bien convenir de ceci :

L'aboutissement logique d'une musique unitonale dans chaque fragment de son évolution dans le temps, telle que la concevaient les classico-romantiques, est le chromatisme debussyste. En effet, l'unitonalisme absolu c'est le chromatisme.

La notion de temps, se percevant par des rappels, crée des symétries. Les moyens typographiques de la musique employés jusqu'à maintenant pouvaient alors suffire.

Le pluritonalisme introduit dans la musique la notion d'espace. Tout au moins pour nos oreilles habituées encore au majeur-mineur classico-romantique. N'en avons-nous pas ressenti l'impression à l'audition d'œuvres construites sur des modes anciens ? Avec Palestrine, par exemple, où la fausse-relation « crée pour nos oreilles modernes une impression de bi-tonalisme ? Dans le plain-chant, où l'alternance de la note « naturelle » et « altérée » crée une situation tonale semblable ?

La notion d'espace faisant percevoir des plans différents, il est tout naturel que ceux-ci, pour se préciser à nos yeux, demandent à la typographie musicale des moyens nouveaux.

Pour clore la première partie d'un sujet qui n'est pas épuisé, nous terminerons en constatant que le « Tombeau de Debussy » est l'hommage du pluri-tonalisme au dernier et génial unitonaliste.

24 novembre 1920. Georges Migot.

LES GRANDS CONCERTS

Un concert de musique suédoise a été donné au Champs-Elysées par la Société des Nouveaux Concerts, dirigée par le très remarquable *capellmeister* Nils Grevillius.

De même que les ballets suédois tâtonnent à la suite des ballets russes, la musique suédoise s'avère moins nettement autochtone que la moderne musique russe. Les *Symphonies* de Kurt Atterberg et de Hugo Alfven marquent cependant une tendance nationale, qu'accusent le style ferme, l'architecture puissante de la première, comme l'enveloppement marin, la souplesse ondoyante de la seconde. Plus banale est la *Rhapsodie Suédoise* de Melchers, malgré de jolis coins. Au résumé, des promesses d'un art qui peut devenir représentatif. Mais avons-nous entendu les meilleurs parmi les compositeurs suédois ? Je pose la question aux critiques avancés de Stockholm.

A Paris, trois nouvelles auditions : chez Lamoureux, une *Symphonie* de Mignan et la *Valse* de Ravel. Aux Concerts Colonne, les *Dernières Pensées*, de Gabriel Pierné.

Je rends un sincère hommage à l'œuvre importante de Mignan, à ce labeur formidable que représentent la mise au point et l'établissement du matériel d'une symphonie. J'admire même la belle construction de l'œuvre, ses idées remarquablement développées, son orchestration bien sonnante. Mais je fais des réserves sur la personnalité de la composition et, plus encore, sur la nécessité pour l'artiste de reprendre un genre qui ne peut, à cette heure, que se transformer.

Ecrire une Symphonie comme celle de Mignan, c'est refaire une deuxième église Sainte-Clotilde. L'auteur me comprendra. Et je ne doute point qu'il ne préfère s'orienter désormais vers du plus neuf, du plus idoine à notre sentiment et à notre sensibilité écloses en pleine ferveur Debussyste, et, partant, désireux d'autres formes artistiques que celle qui vient de nous être offerte. Que Mignan médite sur l'*Essai pour une Esthétique générale* de Georges Migot, et il emploiera son talent sûr, sa technique indiscutable à d'autres œuvres plus en harmonie avec notre façon de sentir et de penser.

J'applaudis donc à la réussite de l'ouvrage de Mignan, tout en me gardant de suggérer à cet auteur l'idée de lui donner bientôt un pendant.

Quant à la *Valse* de Ravel, elle m'a déçu. C'est du Chabrier sans joie. L'orchestre en est merveilleux. L'idée est banale et son développement

trop long. Le maître de *Daphnis et Chloé* aurait-il, par hasard, été mû par des considérations autres que strictement musicales ? A-t-il pensé à une réalisation scénique possible ? Toujours est-il que sa nouvelle œuvre ne nous convainc que de l'extraordinaire technique, orchestrale surtout, que chacun admire, et nul plus que moi.

Les *Dernières Pensées* de Gabriel Pierné, m'ont, au contraire, enchanté. Mélodie et orchestre se fondent dans un ensemble émouvant et délicieusement sonore. L'exquise discrétion du commentaire instrumental ajoute au sentiment interne de l'œuvre qui apparaît ainsi pure et quasi mystique. Gabriel Pierné est bien le musicien capable de nous causer les plus charmantes surprises. Surprenant exemple d'un chef d'orchestre en qui la direction des œuvres d'autrui n'a point tué la prenante personnalité.

Les *Six* ont donné une première matinée de leurs œuvres récentes et caractéristiques. A la Galerie Montaigne, le jour de la répétition générale du *Roi Candaule* à l'Opéra Comique, ils se sont unis pour une fête intime des mieux réussies. Après une spirituelle improvisation de Cocteau on entendit les auteurs eux-mêmes dans leurs compositions. Et ce fut un spectacle inoubliable que celui d'un Darius Milhaud, chantant,violonant, pianotisant avec une verve incomparable ; ou que celui de Arthur Honegger luttant avec Milhaud dans sa *Sonatine* ; ou encore que celui d'Auric interprétant avec Milhaud la sonate à quatre mains de Poulenc et la réduction des poèmes d'orchestre de Durey. Les auditeurs, qui se pressaient dans la galerie picturale, pourront dire plus tard : « J'ai entendu les *Six* en chair et en os le lundi 29 novembre 1920 à la Salle Montaigne ». Car, qui pourrait douter, à présent, que les *Six* se soient fait une belle place, pour ne pas dire la première ?

J'applaudirai maintenant aux beaux récitals de Robert Casadessus et de Marius Gaillard, deux admirables pianistes qui ont interprété, le premier : les *Heures Dolentes* de Gabriel Dupont, le second toute l'œuvre pianistique de Debussy, effort méritoire et qui les désigne l'un et l'autre à la sympathie particulière du public. Et je remercie Roger Pénau d'avoir joué à la salle de l'Etoile mes *Chants de Castille* pour piano.

Jacques Thibaud, revenu d'Amérique, a donné deux merveilleux concerts, en dépit de certaines œuvres mal choisies. On ne sait quoi admirer davantage en ce jeu si *humain*. Avec Bilewski, Jacques Thibaud est à la tête des violonistes les plus réputés de l'heure.

Jean Vaugeois, d'autre part, a consenti à jouer au concert donné par la pianiste Paulette Mayer à la Salle Erard. Ce jeune et déjà célèbre violoncelliste, disciple préféré de Pablo Casals, ne connaîtra bientôt plus de rival. Les progrès qu'il réalise sont aussi constants qu'étonnants. A quand le trio Bilewski-Vaugeois-Cortot ?...

Henri COLLET.



LES HÉLICES (PEINTURE) MAI 19 — COLLECTION LÉONCE ROSENBERG

FERNAND LEGER

F. LÉGER

Au dire de Winckelmann, Aristote reprochait à Zeuxis d'avoir représenté tous les personnages sur le même modèle. L'on admet difficilement aujourd'hui que l'Art « opérant dans l'ordre établi » conserve éternellement l'exclusivité de la faculté du Beau. Le temps est devenu si court que la patience du génie n'est plus aussi longue qu'on le pourrait croire. Qui sait même si elle n'est plus considérée de nos jours comme une vertu d'un autre âge, et si ce n'est pas à sa désuétude qu'il faut attribuer, pour une part, cet assouplissement des anciennes notions quantitatives du temps et de l'espace qui a si largement aéré la peinture d'aujourd'hui.

Il suit de là que l'histoire de l'Art au XXe siècle dira peut-être que l'honneur de Léger aura été de venir à l'une de ces heures, où n'ayant pas absolument besoin d'un parlementaire pour faire un ministre, une fois encore la Beauté chargea un homme, plutôt qu'un artiste, d'exalter ses vertus.

***

Que les règles sont belles, lorsqu'elles sont outrepassées.

Dès l'abord l'art de Léger rappelle une fois de plus l'ancien problème des deux pôles de la sensibilité.

En peinture il y a d'abord les peintres, évidemment, puis les artistes. Jupiter et Saturne sont peut-être les totems des Rubens d'une part et des Greco de l'autre, des Rembrandt et des Raphaël, des Delacroix et des Ingres, des Matisse et des Picasso ; et la même diversité éclate entre l'œuvre de Fernand Léger et celle de J. Gris.

Taine eut étudié, dans ces deux cas, les influences ethniques du Nord et du Sud ; la physiologie, les particularités des tempéraments sanguins et bilieux.

Si, en effet, les premiers font preuve de la plus libérale indulgence envers les raisons du cœur et ses faiblesses même les plus osées, les seconds, au contraire, en ont un peu honte et prient qu'on les excuse de celles qui pourraient leur échapper. Les uns ne redoutent pas l'exposition de leur moi dans toute sa nudité, les autres pleins de respect humain déguisent toujours leur sensibilité sous les dehors de l'enjouement.

Il serait curieux de noter un trait qui, je me hâte de le dire, n'est pas propre aux seuls peintres, mais qui, dans son humanité, les distingue encore d'une manière très précise. Les poètes, et tous les artistes, ont deux manières de faire valoir leurs talents : les uns en parlant d'eux de la façon la plus avantageuse, les autres en parlant mal de leurs confrères, le plus spirituellement du monde. Ces deux procédés correspondent-ils ou non aux tempéraments de nos Jupitériens et Saturniens ? Je crois, pour ma part que oui ; ils cadrent même assez bien, semble-t-il, avec les exigences des habitudes sanguines et bilieuses.

Toutefois, ceux-ci comme ceux-là ne quittent pour ainsi dire jamais les régions que la nature leur a assignées ; ils en subissent toujours héroïquement les plus pénibles conséquences.

***

Si l'on voulait se souvenir, avec Ribot, que l'inspiration n'est jamais « qu'une dépêche chiffrée que l'activité inconsciente transmet à l'activité consciente qui la traduit », que cette traduction est faite en une langue et que les langages humains, nous le savons, ne sont que des vases aux formes conventionnelles, et pas nécessairement *commodes*, que la pensée déborde continuellement de toutes parts ; si l'on ajoutait, pour compléter la pensée de Ribot, que l'activité consciente est constamment à l'écoute ou qu'elle provoque au besoin l'arrivée du message, nous aurions un premier aperçu de l'alchimie artistique de Fernand Léger.

Il semble donc, dès l'abord, que pour Léger la conscience de l'art ne soit pas l'art ; que l'art, fait de conscience et de volonté, reste généralement stérile, et qu'ainsi compris il ne constitue qu'une mode lancée plus ou moins habilement autour des trouvailles de l'imagination.

C'est dire que les artistes qui, comme Léger, ne sont pas nés en captivité, ignorent l'art et l'amour domestiques ; c'est dire pourquoi les plus grands d'entre eux ont toujours été des parvenus.

***

Dès son œuvre d'avant-guerre (1910-1914), Léger s'oppose à cette réaction contre l'Impressionnisme qui se traduit par un culte plus prononcé pour le dessin que pour la couleur. Léger ne peint jamais la nuit, on pourrait lui appliquer la devise de ce cadran solaire : « Je ne sonne que les heures claires ». Sans rompre résolument avec l'Impressionnisme, et d'ailleurs cela ne se fait pas si aisément qu'on croit, il est permis de le considérer comme une esthétique déjà traditionnelle dont on peut faire flèche pour bâtir l'esthétique d'aujourd'hui. C'est ce que fait Léger. Loin de tâcher de tourner le plus vite dans le vélodrome des néo-impressionnistes, il enjambe la balustrade et leur laisse le soin d'inventer une sorte de machine à peindre, comme Raymond Lulle voulait construire une machine à forger. Il donne ainsi à l'Impressionnisme le cœur qui lui manquait ; à la sensualité à fleur de peau, il oppose une sensibilité profon-

dément individuelle non pas sollicitée par l'esprit des choses, mais par leur âme profonde.

Les heures frénétiques de la guerre que Léger a vécues, et l'amour de la vie qui s'y manifestait, n'ont pas été sans confirmer sa prédisposition ancienne à ne goûter que le côté dynamique des spectacles de la nature comme de l'œuvre des hommes. Le développement hypertrophique de l'individu qui fut l'une des exigences de la guerre, a laissé à son tempérament l'occasion de s'affirmer d'une manière plus personnelle encore. S'il a profité de la guerre, comme il dit lui-même, c'est d'une façon sévère, et la différence d'intensité et de pureté que l'on remarque entre ses œuvres d'avant et d'après-guerre, montre en même temps combien son art s'est dépouillé.

***

Certaines notions sont d'une telle évidence qu'il est chimérique de chercher à les pourvoir de définitions. On a pu, certes, en donner à l'Art, mais il est hors de sens de tenter de « définir » le Beau puisque on ne l'a jamais pu faire de l'Espace ni du Nombre. Cependant l'homme qui a su déterminer une portion de l'espace et mesurer une parcelle du temps, a réussi parfois à jeter son filet sur la Beauté. Il s'agit donc, pour Léger, mais qu'on s'excuse ici un langage raisonné si peu en accord avec un phénomène qui dépasse la raison, il s'agit de tirer de l'objectivité les éléments en lesquels son imagination trouve des sujets émotifs. Or, si la nature plus hypocondre des *artistes* est sollicitée par les menus objets familiers qui inquiètent leur activité plus intérieure, l'imagination des *peintres* et en particulier celle de Léger, se voit imposer des éléments par la vie même d'objets évoluant dans la lumière. Aux « natures mortes », Léger oppose, si l'on peut dire, les « natures vives », et tour à tour les roues, les volants, les escaliers, les cocardes d'avions et leurs hélices, décèlent à son imagination subconsciente, subliminale ou polygonale de Nordique, les mystères des éléments vitaux qui les animent.

Toutefois, au lieu de les stéréotyper ou de figurer des volumes colorés considérés comme éléments de décoration, Léger voit en eux, avec des rapports vivants de volumes et de couleurs en plein mouvement, des surfaces mortes ou vives auxquelles il donne la valeur d'équivalents plastiques. Suivant la plus sûre tradition, l'imagination de Léger se meut au milieu d'images poétiques et, cela est bien, puisque l'essence des choses ne peut être révélée ni par des mots qui sont des chiffres ordinaires faits d'avance, ni par des définitions, mais par des images qui, seules, sont plus intimement en communication avec la sensibilité.

Dugas disait que l'expression artistique était le concours difficilement réalisé des deux qualités distinctes de l'imagination « puissance d'objectivation et force combinatrice ». Je ne crois pas volontiers, que la « force combinatrice » puisse être considérée comme une qualité de l'imagination et Dugas confond sans doute imagination et inspiration. C'est que dans l'épithète « combinatrice » joue quelque peu ce radical « combine »

que, depuis la guerre, le langage vulgaire a si clairement popularisé. Cette « force combinatrice » apparaît donc plutôt comme un élément d'organisation où une conscience scolastique a plus de part que l'imagination proprement dite. Or, pour parler comme Dugas, l'art de Léger semble surtout fait de puissance d'objectivation, et si son inspiration est soumise à une conscience, c'est plutôt à une sorte de conscience plus large, plus féconde, aussi peu combinatrice que possible et plus physique que géométrique, qu'il entend demander le contrôle nécessaire. Ainsi l'objectivité n'est pas pour lui prétexte à formules théoriques, mais plutôt à éléments mécaniques dont il fait varier les applications suivant les buts que son imagination tend à circonscrire.

Le charme artificiel du mélange visuel des Impressionnistes rappelait quand même les enseignements de Chevreul et d'Helmotz ; tout cela sentait déjà la parfumerie chimique chère à nos contemporaines. Avec Léger la mièvrerie s'efface devant l'intensité et c'est ici qu'apparaît l'un des efforts les plus neufs et les plus importants de sa technique. Il aime, en effet, la couleur pour la couleur, le rouge pour le rouge, et le charme déliquescent de la touche divisée le cède à la force du ton local plus constructif, plus simplement plastique et plus purement dynamique. Depuis les Primitifs jusqu'à Léger, le ton local n'avait traduit que des allusions à un état statique de la nature. L'aspect dynamique de celle-ci, que la science moins répandue ou moins tyrannique et aussi l'activité moins intense des hommes n'empêchèrent pas peu de mettre en lumière, n'avait pour ainsi dire jamais retenu l'attention des peintres. Seuls, les Impressionnistes avaient réussi à l'entrevoir, mais sa traduction dans leurs œuvres n'avait été obtenue qu'à l'aide du procédé un peu naïf de la touche divisée et encore n'aboutirent-ils qu'à des allusions aux spectacles qui les avaient impressionnés.

Fernand Léger est le premier qui ait réussi dans ses recherches du mécanisme de la couleur à obtenir du ton local, non plus une allusion au dynamisme de la nature, mais une véritable transposition de l'activité du monde. Et, le succès qui a accueilli sa « Ville » au Salon des Indépendants, œuvre dans laquelle il a réalisé, il ne faut pas craindre l'expression, le *maximum de rendement*, ce succès, dis-je, est une légitimation du besoin de mouvement que la sensibilité moderne apporte de plus en plus. Ainsi la nouvelle esthétique ne regarde plus l'heure au cadran de Delacroix, le jeu des complémentaires est devenu un art de réalisations faciles et c'est à la faveur de cette décadence que Léger a été amené à inventer naturellement ces contrastes heurtés plus adéquats aux spectacles de l'activité du siècle.

Esclaves de nos associations d'idées, nous sommes cependant toujours tenus de leur donner un sens. C'est ainsi que certains éléments contrastés des œuvres de Léger, m'ont fait songer aux rapports que l'on pourrait établir entre la notion du soleil et celle de l'équivalent mécanique de la chaleur. Peut-être, en effet, l'équivalent mécanique est-il le chiffre du soleil scientifique comme les éléments de l'œuvre de Léger, auxquels je faisais allusion, sont les chiffres de ses impressions.

L'essentiel, toutefois, est que dans toute œuvre figure un chiffre, c'est-à-dire une garantie d'équilibre, un contrôle.

Dans le même sens, on pourrait dire que, si d'après les récentes découvertes de Majorana, le poids des parties d'un tout est plus lourd que celui du tout lui-même, il semble que, pour Léger, les éléments divisés d'un volume dégagent plus d'intensité que le volume exprimé dans son entier. Si bien qu'au lieu de n'être qu'un plan au lavis, l'œuvre de Léger est une machine, et qui marche, un spectacle plus qu'un tableau. Volontiers, il invente même sa mécanique ; et si son tableau est toujours construit autour d'un centre de gravité qui, comme un noyau central attire ou repousse les mondes qui l'apportent, deux droites parallèles ne se dirigent pas toujours dans le même sens.

Si l'on admet avec Seurat que l'art est l'harmonie et l'harmonie une analogie des semblables aussi bien qu'une analogie des contraires, l'on voit que les intentions de Léger procèdent à leur tour de trois modes distincts auxquels il obéit comme à une discipline : *ressemblance*, *contraste et contiguité*. Pour Fernand Léger les contrastes s'associent quand ils sont d'abord suscités par une seule cause. Ils se lient encore à l'occasion de certaines ressemblances qualitatives, et plus encore lorsqu'il y a entre certains éléments analogie absolue. Si l'on ajoute enfin que la corrélation entre la partie et le tout appelle encore des contrastes, et que la contiguité en est aussi une source, nous voyons combien l'imagination de Léger est éloignée de toute fantaisie superficielle.

***

L'esthétique n'a pas à connaître les moyens des peintres ; c'est là le menu fretin de la critique. Aussi suffira-t-il de dire, d'une manière générale, que l'ensemble des moyens picturaux de Léger concourt à l'éclat de cette fonction constructive, plastique ou poétique qui, suivant A. Bain, est le fruit même de l'imagination. La littérature n'a pas déteint sur Léger et comme il n'y a chez lui aucune difficulté d'expression, il ne se dégage de sa technique simple et fraîche aucun malaise ni aucune impression de recherches opiniâtres.

Certains artistes ont prétendu que, malgré tous les efforts possibles, un noir juxtaposé à un jaune était quand même un bleu. Ceci est vouloir décidément que l'habitude soit reine, et les règles inflexibles. Or, quelle que soit la force des habitudes, il n'en est pas qui ne finissent par dépérir. Mais quand bien même il en resterait de rebelles, il n'en faudrait pas moins signaler que les lois sont toutes éphémères, et que celles de notre esprit comme de nos sens, ne sont pas des dogmes auxquels il faille obéir aveuglément. La couleur ne se définit pas comme une proposition géométrique et songeons surtout que la « Lettre sur les Aveugles » n'a pas été écrite qu'à l'usage de ceux qui ne voient pas. Je persiste enfin à ne considérer dans une œuvre que ce que l'on me montre et la juxtaposition d'un jaune et d'un noir est, à mes yeux, malgré toute cuisine picturale, *autre chose* que celle d'un bleu et d'un jaune.

Pythagore, je crois, disait qu'il valait mieux pour un voyageur perdu dans une forêt aller droit devant soi et dans une seule direction, qu'errer d'une manière fantaisiste, de droite et de gauche, dans l'indécision. La sage hardiesse de Léger me rappelle certains exemples de l'Histoire de l'Art.

A Saint-Georges de Salonique, l'on peut voir encore les vestiges d'œuvres des « Illusionnistes alexandrins ». Ils avaient été formés, paraît-il, à l'école d'Apelle. L'interversion des valeurs, comme sur les négatifs photographiques, était la principale caractéristique de leur manière. Les taches des ombres étaient toujours blanches. On les appelait « maîtres de l'effet lumineux. »

Cet exemple fâcheux montre, par comparaison, ce que peut être un art purement fantaisiste, opposé aux recherches disciplinées de Léger. L'on pourrait encore juxtaposer au procédé des alexandrins le fait, pour notre peintre, de dédaigner l'orthographe de certains mots peints sur ses toiles à la manière, qu'il ne connaissait pas d'ailleurs, des sculpteurs égyptiens qui, dans un but d'harmonie, comme aussi, sans le vouloir, pour la plus grande confusion des archéologues futurs, gravèrent, sans aucun respect de la grammaire, leurs inscriptions hiéroglyphiques.

L'on sent ici que l'*esprit* de la peinture a été substitué à sa *lettre*, et que l'esprit peut avoir à son tour des règles. Toutefois, ce sont des règles dictées non plus par la raison, mais par le cœur. De là vient que la règle de Léger suit parfaitement, quand même, les lois de la psychologie actuelle, et découle de l'imagination la plus associatrice, la plus objectivante et la plus inventive qui soit.

Il faut des règles donc, et qu'elles soient neuves, mais neuves comme tout ce qui est neuf. Elles doivent ressembler aux anciennes, évidemment, mais comme par équivalence, c'est-à-dire *avec autre chose.* Je verrais très bien entre elles les rapports de ressemblance que l'on constate entre enfants et parents avec cette autre chose qui ne ressemble à personne. Ce qu'il faut éviter, c'est une règle de l'usage exclusif des règles. Comme Rivarol le disait de la langue française, il faut que l'on n'entende jamais crier les ressorts. Or c'est ce qu'a poétiquement évité Léger. La Beauté n'est, hélas ! souvent que ce qu'on aime et c'est pourquoi, sans doute, elle n'est pas toujours aussi *belle* que voudrait le laisser entendre son étiquette. Il n'est pas d'autre amour en art, et nous n'avons pas à chercher une perfection toujours hypothétique. Ne vivre que pour la règle et de la règle est par trop vouloir renoncer à Satan ; or, nous ne l'aurions pas inventé pour renoncer complètement à lui.

* * *

Les objets, pour Fernand Léger, recommencent toujours à vivre et c'est à chaque phase de leur nouvelle existence que le peintre découvre le principe qui les anime. Si la sensibilité de Léger, suivant un cliché trop consacré, semble si fraîche, c'est que le monde se renouvelle pour elle suivant les jours. Un jour ne copie pas l'autre, il en crée un autre. « Recommencer à vivre, idéal de l'artiste, » disait Guyau.

L'art de Léger est peut-être l'un des plus humains qui soit, parce qu'il est l'un de ceux qui donne le plus l'illusion de la liberté. L'on a reproché à Léger que ces tableaux ne finissaient pas et qu'ils se continuaient dans les objets qui les entouraient. Ce reproche est trop « artiste » et sent justement cette recherche d'une perfection qui n'aboutit généralement qu'à un cadre doré. Faut-il donc encadrer si rigoureusement l'art que vouloir l'enfermer entre les quatre murs d'un tableau. Si, intentionnellement, Léger tentait de jouer d'une manière fantaisiste avec les cadres, soit ; mais il n'en est rien, car, sans vouloir les supprimer, il n'en veut pas, parce qu'il n'en a pas besoin. On brûla Giordano Bruno pour avoir dit, entre autres choses, que l'on ne pourrait inscrire l'infinité de l'univers dans une petite sphère armillaire ; l'on ne brûlera pas Léger parce que ses toiles sont suspendues à rien, et seulement encadrées d'air comme les Dieux anciens, suivant Hésiode.

***

Il ne faudrait pas croire que parce que Léger ne sent pas la nécessité d'obéir à des coutumes de l'art passé, il soit esclave de sa sensualité.

L'on sait que nous sommes, hélas ! obligés de composer avec nos sens autant d'ailleurs qu'avec notre raison, et qu'il faut se méfier de toutes les zones dangereuses qui menacent la sensibilité. Léger n'a pas eu besoin de « fuir... fuir » comme disait Mallarmé (qui, pas si poète que cela, restait d'ailleurs bien là), fuir, pas plus à Tahiti qu'au fond de quelque province ; il ne se coupa pas non plus les oreilles, et ne tenta jamais « d'exprimer l'inexprimable », ni d'inexprimer laborieusement des choses trop exprimables. « Souverain de son cœur », comme dit une vieille chanson, et non esclave de ses pensées, il sait avec Bossuet que si l'entendement peut frôler les extrêmes, les sens ne s'en accommodent pas trop. Et s'il lui arrive de s'engager sur quelque corde raide, il se sauve toujours par un acte de foi éperdu, bien personnel et très humain. Je ne souhaiterais pas à mon pire ami d'écrire sur l'œuvre de Léger. C'est,qu'en effet, les tempéraments de tels artistes défient les petites cages des mots et l'esthétique les suit toute essoufflée. Les *peintres*, en effet, n'ont, pour ainsi dire, jamais fait de disciples. La cause, c'est que tout d'un coup et sans réticence dans leurs œuvres, empoignant la certitude par les crins, ils donnent toujours le spectacle d'un art complet qu'on aime ou qu'on n'aime point, mais qui surprend toujours comme un choc. Il est des œuvres que l'on aime comme des femmes, d'autres comme des parents. Celles de Léger ressortissent au premier cas. Les artistes de tempérament opposé ne vont jamais, si je puis dire, jusqu'au bout de leur imagination et voient toujours, si grands soient-ils, des disciples continuer, perfectionner, compléter et même, parfois, dépasser leurs œuvres. Il suit de là que l'on peut imiter décemment un artiste, un peintre jamais. Le premier aura des disciples, le second n'aura que des élèves. J'ajouterai même que s'il est salutaire que les *artistes* aient des disciples, les *peintres* n'en ont pas besoin. La Foi de Léger lui sert suffisamment d'ange gardien, et c'est elle qui lui fait éviter toutes

embûches, comme elle le conduit aussi par les chemins les plus inaccessibles dans des contrées où nul n'a mis le pied.

Si j'ai dit que l'œuvre de Léger semble plus inspirée du spectacle mécanique du monde que de la géométrie, c'est que cette dernière science, en effet, n'a pu, comme on le pense sûrement, fournir un champ suffisant à l'expansion de sa sensibilité. Art de démontrer des vérités déjà trouvées, la géométrie était impuissante à définir les vérités de son imagination. Pascal mettait en doute la perfection de la géométrie. A son sens, elle était incapable de définir le nombre, l'espace et le mouvement, à cause non pas de l'obscurité de ces notions mais, au contraire, à cause de leur évidence ; il était impossible surtout de définir d'une façon immuable les grandeurs susceptibles d'être augmentées ou divisées, accélérées ou ralenties.

Il eut fallu pour cela inventer une géométrie qui pût définir, non seulement tous les termes, mais prouver toutes les propositions ; or, Pascal n'en voyait pas la possibilité. Le qualificatif « impossible » qui, dit-on, n'est pas français, est surtout peu diplomatique, car il était peut-être donné à l'art de circonvenir cette difficulté.

L'amour de la Beauté est un levier d'activité remarquablement puissant, et parfaitement susceptible de fournir la clef du secret de phénomènes qui semblaient jusque-là malaisés à connaître. Puisque la Beauté est ce que l'on aime, pourquoi les arts ne seraient-ils pas à même de déceler la forme des notions que la géométrie est impuissante à définir. Certains artistes d'aujourd'hui, qui ont hérité de l'âme insatisfaite de Pascal, semblent avoir aperçu et tenté de définir, dans l'objectivité, certains éléments de beauté qui pourraient bien en être l'âme. En art, il n'y a pas d'inconvénients graves à créer comme de nouvelles géométries, c'est-à-dire de donner à notre dépêche chiffrée la traduction et le langage qui nous convient. Si donc l'on pouvait parler de méthode à propos d'une esthétique qui ne fait que commencer à se préciser, le propre pour tous les fidèles des arts serait de recueillir, dans les objets, des éléments de beauté tels qu'ils ne soient plus définissables au sens que l'on donne ordinairement à cette épithète. L'on ne définit pas ce que l'on aime, mais comme pour la statue dans le fameux marbre, il y a dans tous objets des éléments de beauté ; la difficulté est de les en tirer.

Or, les plus grands d'entre les artistes sont ceux qui ont trouvé de ces éléments et tels qu'il en n'existe pas de plus beaux qui puissent, par comparaison, leur donner des attestations ou des certificats de beauté.

Beethoven disait qu'en écrivant ses œuvres il n'avait pas l'intention de tirer des larmes, mais de faire jaillir des étincelles.

Il est difficile de dire l'avenir des artistes contemporains, et bien inutile d'assommer nos amis de qualificatifs trop violents pour leur jeunesse. Aussi dirai-je seulement, en ce qui concerne Fernand Léger, que je ne serais pas autrement étonné qu'on le comptât un jour parmi ceux qui réussirent à trouver quelques-uns des éléments dont je parlais plus haut, et à faire jaillir quelques-unes des étincelles dont parlait Beethoven.

Maurice Raynal.



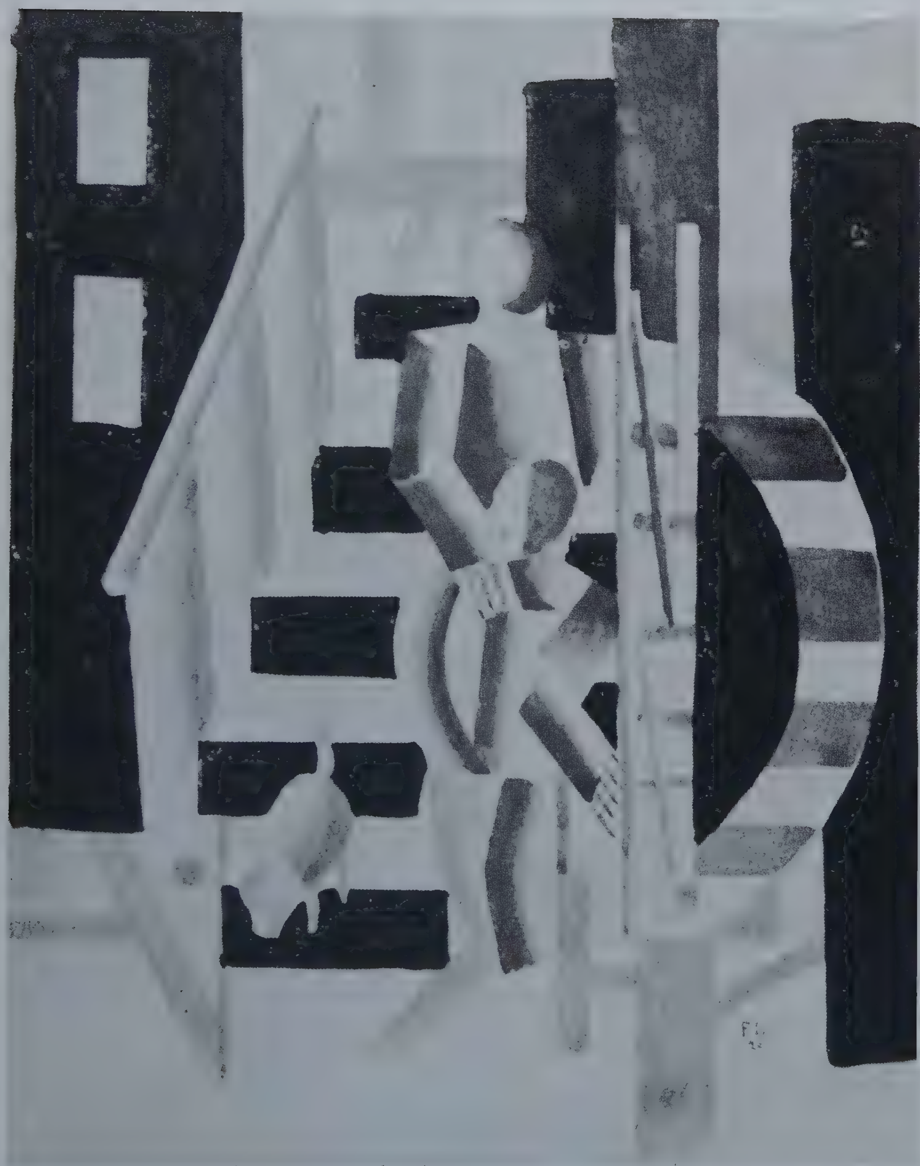
Fragment (Dessin à la mine de plomb). *Galerie Léonce Rosenberg.*

F. LÉGER



L'Homme à la pipe. *Esquisse (lavis).*

F. Léger



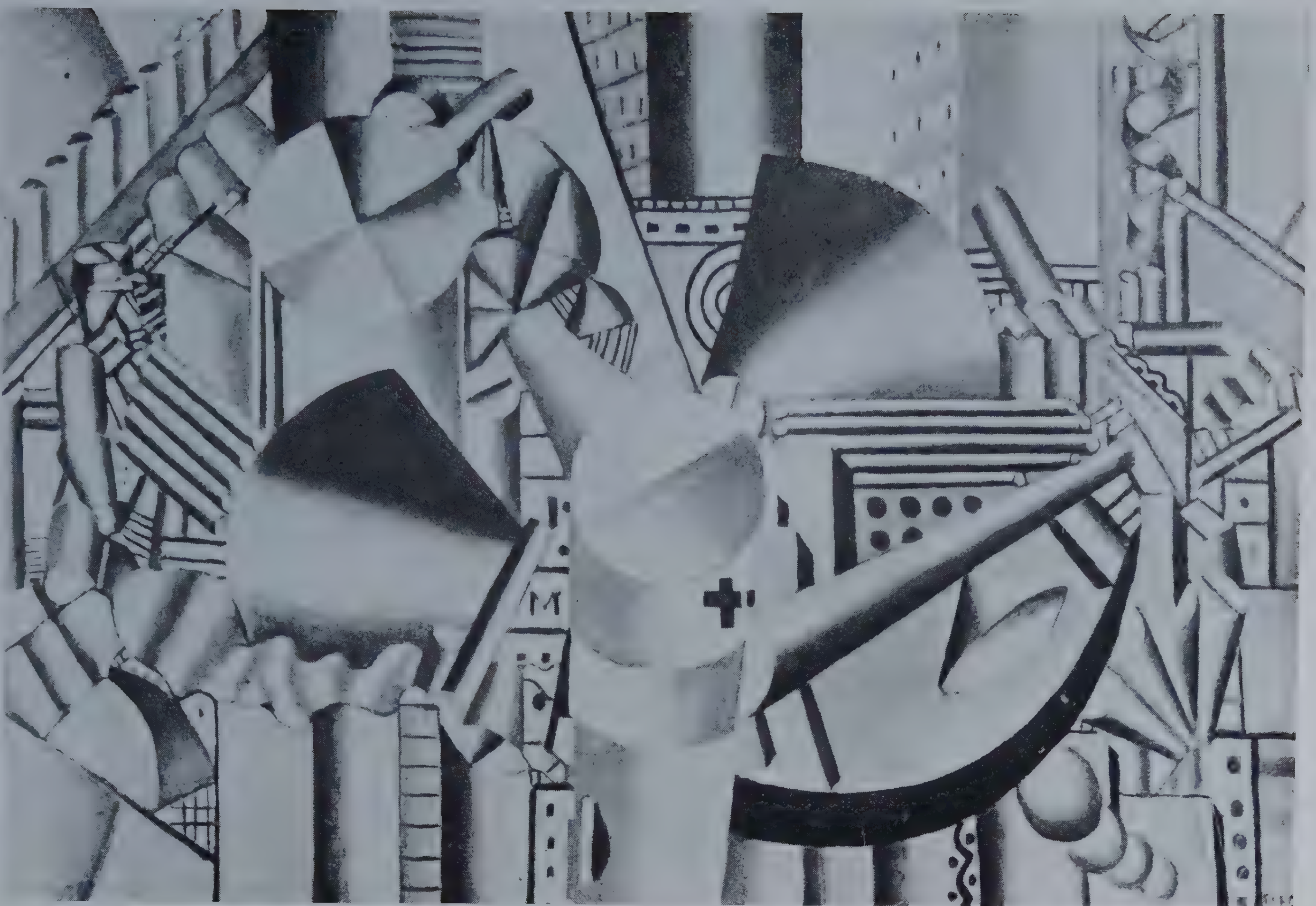
Les hommes dans l'escalier. Esquisse (lavis)

F. LÉGER



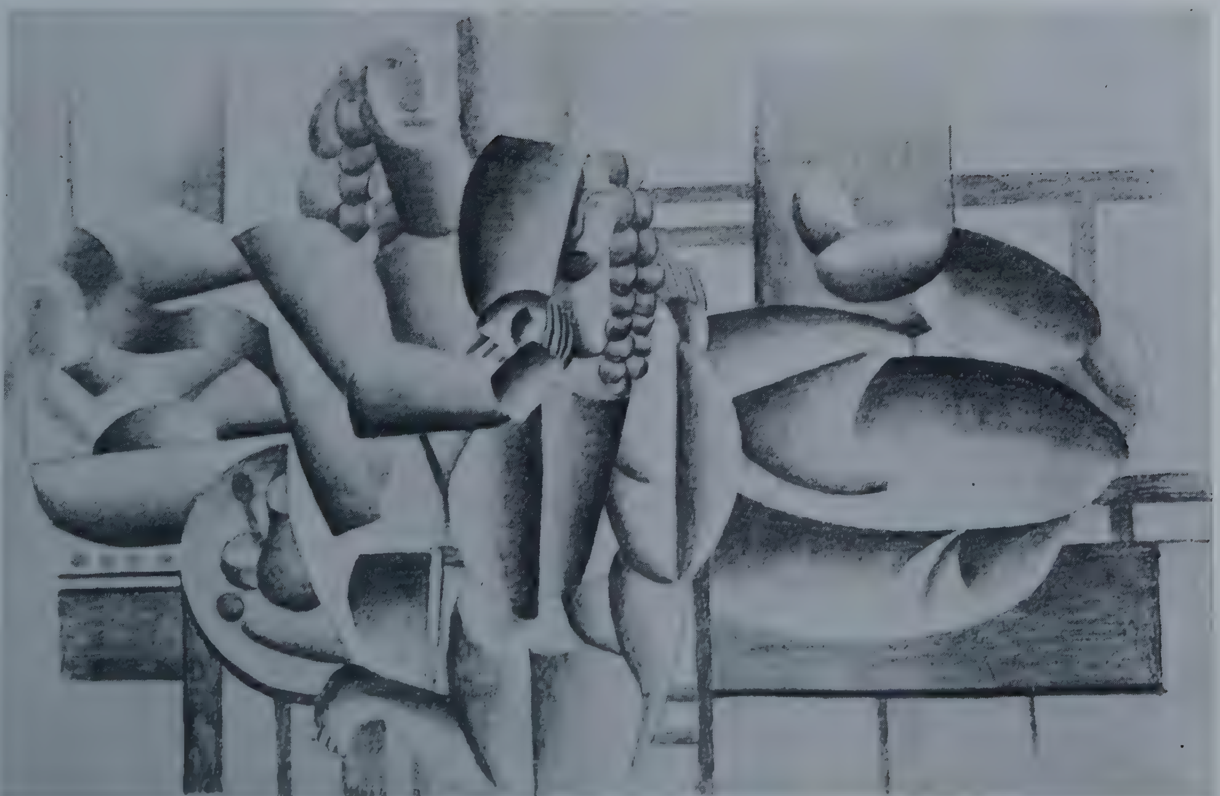
Le Blessé (peinture) 1917. *Galerie Simon.*

F. Léger



Le Remorqueur (peinture) 1918. *Galerie Léonce Rosenberg.*

F. Léger



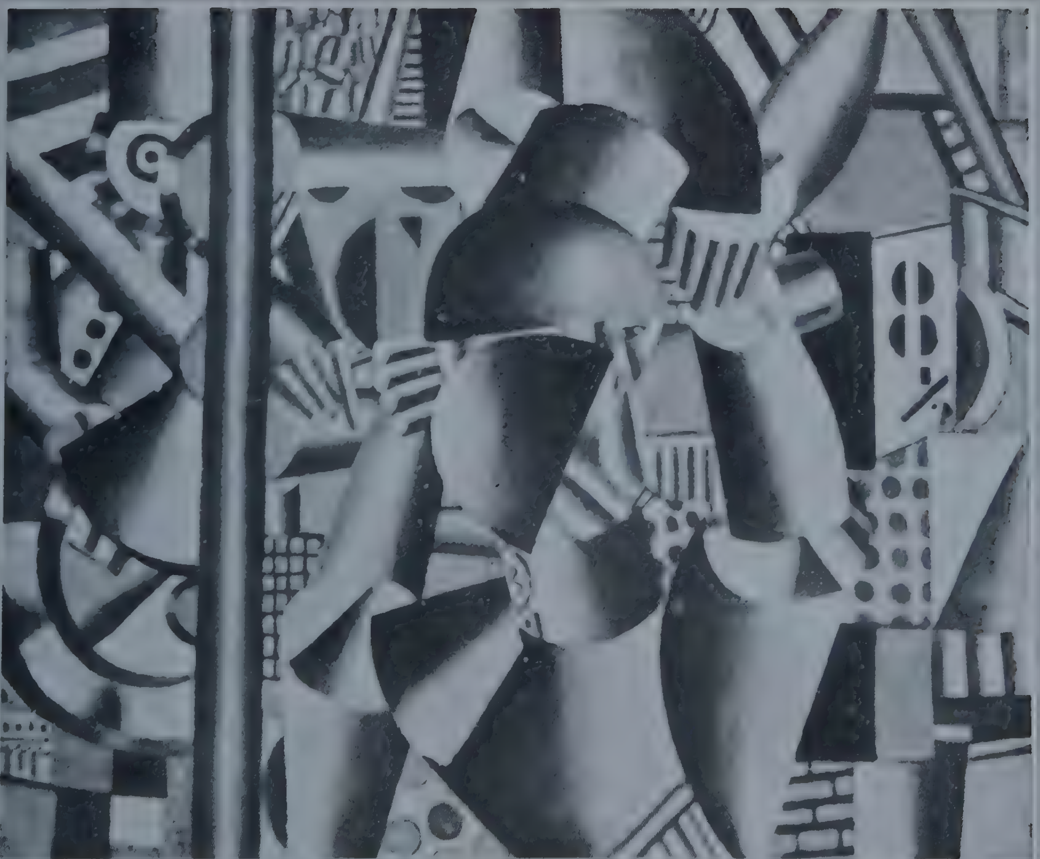
Composition (dessin à la mine de plomb). *Galerie Léonce Rosenberg.*

F. Léger



Les trois personnages (peinture) 1920. *Galerie Simon*

F. LEGER



Les Acrobates (peinture) 1918. *Galerie Léonce Rosenberg.*

F. LÉGER

L'ESTHÉTIQUE

DE

PROUDHON

Lorsque les exécuteurs testamentaires de Proudhon dépouillèrent après sa mort ses notes manuscrites, ils découvrirent au milieu d'innombrables et variés documents une série de chapitres groupés sous ce titre : *De l'Art à propos de Courbet*. Réunis et coordonnés selon les indications du maître, ils parurent en 1865 sous ce titre : « Du principe de l'Art ».

A la vérité, l'esprit critique ou simplement curieux demeure étonné en présence de la diversité des œuvres de ce cerveau trop universel pour être complet. Après Proudhon sociologue, moraliste, historien, philosophe et même banquier, on rencontrait Proudhon esthéticien, et ce compagnonnage de l'art, de la métaphysique et des sciences n'était pas sans dérouter. Cet aspect naissait si imprévu, que, si Proudhon lui-même n'avait pris soin d'éclairer le public, plus d'une bonne foi se fût trouvée surprise ; et nombre de gens eussent pensé être en présence d'un esthéticien à sensibilité fine et nuancée, alors que plus simplement Proudhon n'est qu'un de ces grands esprits, fréquents au XIXe siècle, exclusivement préoccupés de construction sociale et d'âge nouveau. Et puisque, selon les anciennes formules, le Bien ne se concevait pas sans le Beau, comme le corollaire accompagne la proposition, Proudhon adjoignit à son œuvre sociale et philosophique un appendice esthétique complémentaire. Ainsi, les valeurs subjectives et objectives de l'esthétique proudhonienne située à la fois dans la personnalité de l'homme et dans son œuvre totale, n'en seront que plus aisées à déduire.

***

Proudhon s'apparente à toute une lignée de philosophes ou artistes allemands, tels que Sulzer et Mendelssohns qui, à l'encontre de Baumgarten, placent l'objet de la connaissance esthétique dans le Beau, expression du Bien. Car, disent-ils « le but de la vie humaine est le bonheur

social. Ce but est atteint par le développement du sentiment moral, et c'est vers lui que doit tendre l'Art. » Cette notion et les tendances qu'elle révèle s'alliaient bien trop à la forme d'esprit de Proudhon pour que celui-ci ne les fit pas siennes et ne les développât.

Il ne doute pas que le Beau n'existe objectivement, et il fait de la perception et de la découverte du Beau la base de la faculté esthétique. Mais, après avoir déclaré que l'idée du Beau n'est pas pure conception de l'esprit et qu'elle a son objectivité, il ajoute que son interprétation fidèle est insuffisante pour qualifier une œuvre artistique, et que ce titre est conditionné par la capacité d'interprétation idéale et sensible de l'artiste. Soit. Mais, de ce fait, l'objectivité du Beau se trouve singulièrement réduite puisqu'elle n'est rien sans la puissance subjective de l'artiste. Du reste, poursuit Proudhon, l'idéal est aussi indispensable que le réel à l'éclosion d'une œuvre d'art. Associés, ces deux éléments engendrent une combinaison esthétique analogue à une combinaison chimique et de caractère nouveau ; dissociés, ils reprennent leur individualité. Et, ajoute-t-il, empruntant à la philosophie allemande, sans doute à Schelling cette idée féconde, l'idéal est un prisme permettant à l'artiste de produire des images d'après le réel aperçu, tout comme la nature crée les choses et les êtres d'après des archétypes. Ainsi, l'artiste disposera d'une échelle infinie de tons, allant de l'idéal pur jusqu'au point où l'individualité n'est plus reconnaissable. Et, de plus, si le domaine des idées est un domaine infini, celui de l'idéal l'est également. De là une richesse, infinie en variété, infinie en profondeur, des modes de l'expression qui, suivant l'artiste, peut être « ou augmentative ou diminutive, laudative ou dépréciative. » Mais, jamais, en aucun cas, l'œuvre d'art ne saurait être le calque de la réalité, car le calque est l'antithèse de l'art.

Jusqu'à ce point de ses définitions, Proudhon ne se singularise pas particulièrement de nombre de théoriciens de l'esthétique, qui, à des variantes près, ont placé le principe de cette science dans le culte du Beau avec ou sans accompagnements accessoires. L'originalité de sa doctrine, ce qui lui appartient en propre et nous intéresse plus spécialement, tant au point de vue de l'exposition qu'à celui de la critique, surgit au moment où Proudhon se demande quel est le but de l'Art, et d'abord s'il a un but.

***

C'est une controverse fameuse que celle suscitée au XIXe siècle par la théorie de l'Art pour l'Art, de l'Art sans utilisation pratique, purement expressif, et se déniant à lui-même tout rôle moralisateur ou éducateur. Théorie qui loin de laisser Proudhon indifférent, le promut d'emblée au rang d'enragé contradicteur. Quoi ! L'Art ne serait rien qu'une interprétation du réel sans pensée et sans but, donc purement contemplative, un divertissement passager, voile élégant tiré sur les inquiétudes de la vie ? Mais ce n'est là qu'une aberration d'esprit. Sans principe et sans objet, l'art se voue à un perpétuel tournoiement sur lui-même et tôt

ou tard engendre la dissolution et perd son caractère. Si l'art veut avoir un sens, il est indispensable qu'à l'interprétation du Beau s'entremêle celle du Bien, et que l'artiste par le moyen « idéal » excite la sensibilité morale, contribuant ainsi au perfectionnement social et au progrès de l'humanité. Mais quel progrès, sinon le progrès proudhonien, celui qui assume pour fin l'exaltation et le règne de la Justice. Voilà le grand mot lâché, le mot par lequel l'esthétique de Proudhon prend corps avec toute son œuvre et se fond en elle, le mot qui donne à la théorie toute son originalité, sa force comme sa faiblesse. Sa force ? Car l'idée-mère chez Proudhon est que la pensée est l'assise unique de toute activité, que le fond prime la forme. De là à considérer la faculté esthétique comme secondaire, à subordonner le développement de l'Art à ceux de la Science et de la Justice, il n'y avait qu'un pas. « L'Art est solidaire de la Science et de la Justice, il s'élève avec elles, et déchoit en même temps. » (1) Et encore « L'âme humaine est constituée par une sorte de polarité, Conscience et Science ou en d'autres termes Justice et Vérité. » (2) Et la faculté esthétique, loin d'être un terme égal aux deux autres, gravite sur l'axe Conscience-Science, comme bien d'autres facultés telles que la mémoire, l'imagination, etc. En abandonnant un seul instant cette orientation unique et féconde, l'Art se nie lui-même, se condamne à la déchéance. Au reste, le témoignage de l'histoire subsiste, et comme ce témoignage n'a jamais fait défaut à personne, quel que soit le sens dans lequel on l'invoque, Proudhon le soumet à un examen attentif, espérant en extraire des éléments probants de certitude et de justification.

***

Il est indubitable que de tous les thèmes d'inspiration de l'art, le plus fécond a été le sentiment religieux. Malgré les variations inévitables que l'évolution des esprits et des croyances lui a imposées, ce sentiment a perpétué son influence et souvent imposé sa mesure. L'Art égyptien fournit l'exemple typique de cette domination, et les deux écoles égyptiennes, la memphite et la thébaine, tout en différant de technique et de modes d'interprétation, s'accordent parfaitement sur l'inspiration et le principe. De même, mais à un degré moindre et avec bien davantage de liberté, la Grèce qui a conçu les dieux de sa terre et de ses mœurs. Mais son polythéisme est si vaste, ses sujets de glorification si variés, que l'esprit religieux grec atteint des extrêmes qu'aucun temps, ni qu'aucun esprit ne retrouveront jamais, et que Proudhon lui-même n'a pas entrevus. Ce que Proudhon devine cependant, et ce qu'il comprend de cette époque si fortunée suffit à le faire exulter. Si l'art est religieux, dit-il, c'est qu'il est moral ; et ce que témoignent l'Egypte et la Grèce, le moyen âge ne le contredit pas. Oui, mais à cette différence que ni les Egyptiens, ni les Grecs ne se souciaient de morale. Sans s'appesantir sur l'art égyptien

(1) *Justice dans la Révolution et dans l'Eglise*, Proudhon.
(2) *Du principe de l'Art*, Proudhon.

éminemment religieux, mortuaire même, l'étude des seuls Grecs permet de se rendre compte que les idées des anciens sur l'Art ne ressemblaient nullement aux nôtres. Même certains philosophes de l'Attique n'associaient pas dans leurs théories l'Art et le Beau, encore moins le Bien. « Pour qui veut y regarder de près, la théorie du Beau et celle de l'Art, sont tout à fait séparées dans Aristote. » (1)

Du reste, la méprise proudhonienne ne s'en tient pas là. Outre les causes erronées auxquelles notre auteur attribue la déchéance de l'art grec (abandon de l'idéal religieux), l'importance et la juste valeur du mouvement de la Renaissance et de l'Art français jusqu'à Courbet, sont singulièrement méconnues. Que la Renaissance soit une violente réaction contre l'ascétisme outrancier du moyen âge, nous n'en disconvenons pas. Mais elle n'est pas que cela. Qu'elle se manifeste par une éclosion de génies tous brillants, mais sans liens, témoignant ainsi d'une fâcheuse impuissance de collectivité, cela nous le contestons formellement. La Renaissance est une époque de concentration sociale très forte et ce que Proudhon semble ignorer c'est qu'une assise sociale homogène est indispensable à la formation des génies individuels et qu'une liaison étroite unit les couches profondes aux sommets par les mille attaches de l'hérédité et du milieu. Enfin, que l'alliance du paganisme et de la religion comme sources d'inspiration soit fâcheuse jusqu'à un certain point, nous le concédons. Mais la Renaissance est le symbole d'un monde en fusion, d'un essai de transmutation des valeurs, d'un temps qui se cherche, et se perd dans la Réforme.

Au reste, la Réforme avec sa floraison de peintres hollandais, avec son caractère moral et protestant est la seule époque qui trouve grâce aux yeux de Proudhon. Ce qu'il n'avoue pas, de crainte sans doute d'être accusé de dogmatisme outrancier, c'est que la Réforme lui paraît marquer l'éveil de l'esprit social, l'avènement de la démocratie, l'affirmation de la Raison et de la Conscience. Là toujours, c'est dans le raisonnement et dans les convictions sociales de l'homme qu'il faut chercher la source de son admiration, bien plus que dans des motifs purement esthétiques. C'est ainsi, qu'enraciné dans ses idées sociales, ancré dans ses principes de froide morale, Proudhon passe dédaigneux devant les XVIIe et XVIIIe siècles français, sans les voir ni les comprendre, et cela pour la très simple raison qu'ils ont prolongé la tradition catholique. Le vide artistique de la Révolution ne laisse pas que de le troubler quelque peu. Il le justifie — à son sens — en disànt qu'avant de pourvoir à l'idéal, il faut servir la Raison. Mais toute sa vigueur critique réapparaît dès qu'il se trouve en face de ses contemporains, contre lesquels il fulmine à souhait.

Certes, il est indéniable, malgré l'avis général des critiques, que l'art au XIXe siècle n'offre ni cohésion, ni rationalité véritable. Que les écoles se succèdent sans avoir de prolongements dans l'avenir, qu'après David Ingres copie et combine les formes classiques avec une vision aiguë du détail, que d'autre part Delacroix s'accorde au Romantisme et que Vernet,

(1) Bénard. *Sur l'esthétique d'Aristote.*

enfin, se localise dans les scènes de la vie militaire avec des échappées aussi imprévues que contradictoires, il n'y a rien là qui doive nous étonner outre mesure. Ces solutions de continuité dans l'histoire de l'art au XIXe siècle correspondent aux solutions de continuité dans la vie politique, sociale et traduisent le désordre des esprits et le trouble des cœurs. Il n'y a dans cette constatation matière à aucun jugement de valeur, mais telle qu'elle, elle suffit à ruiner la thèse de Proudhon sur les conditions de naissance et de disparition de l'Art. Et ce qui serait inexplicable autrement que par malice d'esprit ou retour de pensée, c'est que par instant Proudhon entrevoit la vérité historique. « L'art est l'expression de la Société » (1) dit-il. Attitude bien vite corrigée. « S'il n'existe pas pour son perfectionnement, il existe pour sa ruine. » Fausse proposition contredite par l'histoire. Taine voit beaucoup plus juste lorsqu'il reconnaît que « les productions de l'esprit humain comme celles de la nature vivante ne s'expliquent que par le milieu » (2), et lorsqu'il enseigne, avec quelque dogmatisme, que « l'œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes. » (2)

Proudhon a tort de s'insurger avec tant de virulence contre les formes d'art de ses contemporains. Si elles ne manifestent pas une tendance morale, elles ne témoignent pas davantage d'une recrudescence d'immoralisme, et la dissolution des mœurs — si toutefois il y a dissolution — ne leur est pas imputable. Que Proudhon s'en prenne à la vie de l'époque, au milieu bouleversé, au déséquilibre social que sa propre action intellectuelle contribue peut-être à accentuer, et il aura la véritable explication que sa théorie ne peut lui donner.

Un seul a trouvé grâce, Courbet. Il le célèbre avec lyrisme, paraphrase ses tableaux avec une subtilité qui comble d'aise l'artiste vaniteux et le trouble à la fois. Révolution que « les Casseurs de pierre » ; Révolution que l'« enterrement d'Ornans » ; Révolution que le « Retour de la Conférence ». Voilà de l'art véritable, de l'art critique. Ce n'est pas un pinceau que manie Courbet, mais bien le fouet satirique. Stigmatisées enfin les mœurs et coutumes de cet Empire qui tient du Bas-Empire ; dévoilée l'impuissance de la discipline religieuse ! Hosannah ! serait presque tenté de s'écrier Proudhon, s'il ne craignait de causer un trop vif plaisir à sa « bête noire » l'archevêque de Besançon. Certes, que Courbet ait donné une impulsion nouvelle à la peinture, qu'il marque une époque, nul n'en disconvient. Mais de là à assigner à la peinture en particulier, à tous les arts en général, le sillon unique et la seule tendance que révèle Courbet, il y a là une exagération que Proudhon commet trop aisément. Une étude particulière de Courbet, qui du reste dépasserait les cadres de ce travail, permettrait seule la classification de l'artiste et son assignation à la vraie place. Courbet a répondu aux aspirations d'une époque. Que, pour cela, il plaise à Proudhon, nul ne s'en formalisera. Mais, parce que la peinture de l'artiste exprime les idées du philosophe, que ce dernier le désigne comme

(1) *Du principe de l'Art* (Proudhon).
(2) *Philosophie de l'Art* (Taine).

la seule manifestation d'art véritable que la France ait connue depuis trois siècles, c'est là un jugement auquel raisonnablement nous ne pouvons souscrire.

***

Il nous est donc loisible maintenant de situer l'esthétique de Proudhon au XIXe siècle. En elle-même, cette esthétique, de par les conclusions qu'elle entend tirer et les directives qu'elle prétend donner, est en contradiction formelle avec l'histoire de l'Art. Mais elle marque une époque, une forme d'esprit, de cet esprit nouveau, ardemment démocratique, éminemment social et qui fait du peuple, base de la nation, l'espoir de l'avenir. Après que Victor Cousin eut formulé sa doctrine du Beau Idéal, et en même temps que Taine, par sa philosophie de l'Art, accomplissait surtout œuvre d'historien, que Comte jetait les fondements d'une religion et d'une philosophie nouvelles, tentant de recréer la personne intellectuelle sur des données scientifiques et logiques, Proudhon appelait l'Art à puiser aux forces vives de la nation, seules sources de vie, de Justice et de Liberté. Enoncée sous une autre forme, et délivrée de son exclusivisme moral, l'esthétique proudhonienne n'eut pas été sans analogie avec celle de Tolstoï. « De notre temps, la mission de l'Art est nette, définie, la réalisation de l'union fraternelle entre les hommes. » (1) Qu'y a-t-il au temps de Tolstoï qui n'eût pu s'accorder au temps de Proudhon ? Et, moins dialecticien, plus vivant, l'auteur du « Principe de l'Art » n'eût-il pas souscrit avec joie à cette formule qui fait la part si large encore à l'harmonie dans les rapports entre les hommes ? C'est qu'entre l'esthétique dogmatique d'un Taine qui dégage des lois, et l'esthétique didactique d'un Proudhon qui impose des préceptes, il y a peut-être place pour celle qui sait évoquer dans la création artistique une forme de l'activité humaine, dans l'œuvre l'expression parfaite de la vie.

R. CHENEVIER.

---

(1) *Qu'est-ce que l'Art* (Tolstoï).



« PARADE »



ERIK SATIE

Une partition musicale est, dans la fuite du temps, un fragment défini du temps, animé par les éléments de rythme, de mélodie, d'harmonie.

Mais le cas du ballet plie le fait musical à une nécessité particulière : celle d'adaptation à la scène.

La musique s'adaptera au ballet, et non le mâtera. C'est ce qui fait de « Parade » un ballet supérieur au « Sacre du Printemps ».

Le ballet étant fait pour l'œil, et le danseur s'exprimant avec une tech-

nique à lui, la musique en soutiendra l'évolution, la contiendra, l'orientera, lui suggérera ses rythmes, énoncera le caractère du danseur.

Elle ne brossera pas de celui-ci des portraits « ressemblants », elle ne tracera pas, sur le sol, ce trait à la craie fascinateur qui traîne après lui le poulet médusé, désarmé.

En un mot, l'œil et l'oreille resteront sur la scène, ne descendront pas à l'orchestre.

Question de tact de la part du musicien. Question de pouvoir-faire. Comme Picasso réussit son rideau et son décor, et Cocteau a l'heureuse inspiration, Satie a réussi « Parade ».

Il a conçu sa musique en fonction directe du ballet et tandis que la musique du « Sacre » assujettit brillamment le ballet, celle de « Parade » projette managers et acrobates sur un tréteau d'où elle leur prête vie et non la leur impose.

Cette sûreté de jugement a conduit Satie à réduire considérablement l'élément mélodique de sa partition. Parade contient exactement 20 mesures de mélodie. En effet, la mélodie expressive ne peut être qu'imitée servilement par le danseur ou contrepointée par lui ; dans ce dernier cas, l'intérêt se divise, et chorégraphie et musique se disputent la palme.

L'harmonie, de nature statique, détermine la sensation, non le mouvement ; elle est donc en somme un élément secondaire pour une transposition chorégraphique.

Renonçant au mode majeur-mineur, laissant de côté l'harmonie impressionniste et son schématisme spéculatif, Satie se crée une texture sonore, souple, composée de l'élément impersonnel des modes anciens. La sonorité est ainsi libérée de la nécessité résolutive de l'harmonie romantique et se dégage élastiquement du système révolutionnaire, aujourd'hui périmé, de Debussy.

Strictement musicalement parlant, cette sonorité devient un tissu souple et dense, un épiderme au grain sain et fleurant bon, une masse constructible et fortement équilibrable.

Car, pour Satie, la musique existe « au dehors » de soi, placée en quelque sorte, « au devant de soi », pour une nécessité de contemplation, d'observation et d'analyse, de la part de l'artiste. C'est un corps se développant suivant des lois, une physique, des réactions à lui propres.
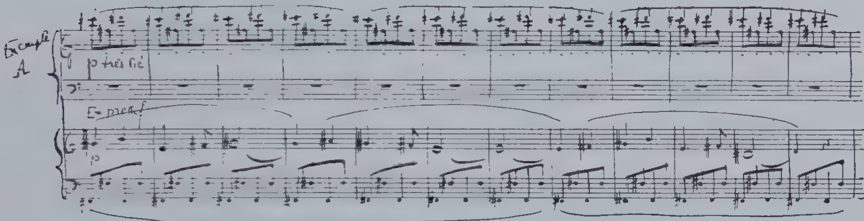
L'artiste place une graine en ce protoplasme, et guide, en bon père, rigoureux et sagace, la croissance du rejeton qui s'épanouit.

Au lieu que, confinée en l'individu, et restée exclusivement le langage des passions et notant le jeu instable des sensations, elle eût perdu cette expression de généralité où elle tend actuellement.

Réduisant, dans « Parade », son échelle mélodique à un simple tétracorde (fragment de gamme de quatre notes) ou à un pentacorde (cinq notes), Satie évite la dispersion du son, — puisqu'il le concentre en intervalles restreints — ou le hasard du caprice.

Rencontre ici de deux grands musiciens actuels, Strawinsky et Satie, sur un point fondamental de l'esthétique musicale : création de rapports nouveaux de sons et d'intervalles, visant à une plus réelle intensité.

La phrase de quatre mesures, presque continue en cette musique, lui confère une régularité, une rigueur, un mouvement perpétuel, une sécurité bienheureuse. Si le rythme, chez Strawinsky, est mécanique, c'est-à-dire, précis, incisif, jamais essoufflé, jamais hésitant, l'architecture de Satie procède d'une mécanique d'art dont tous les éléments bien constitués s'engendrent avec bonheur, en plein mouvement. C'est par une ar-



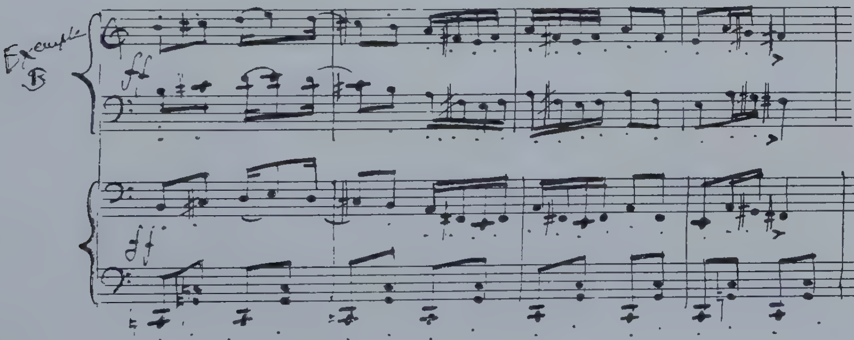
chitecture massive que Satie opère, négligeant, comme secondaires, — en effet, les Russes et les nègres, l'Orient et Jaques-Dalcroze nous apportent une telle variété de rythmes et à vrai dire, la rythmique de Parade pourrait paraître indifférente — les éléments de rythme qu'offre la division du temps à l'intérieur de la mesure.

C'est le rythme général qui est primaire, qui est porteur de la raison organique de l'œuvre, Satie assemble avec lucidité des éléments bien délimités, conscient de leur effet et de leurs réactions réciproques.
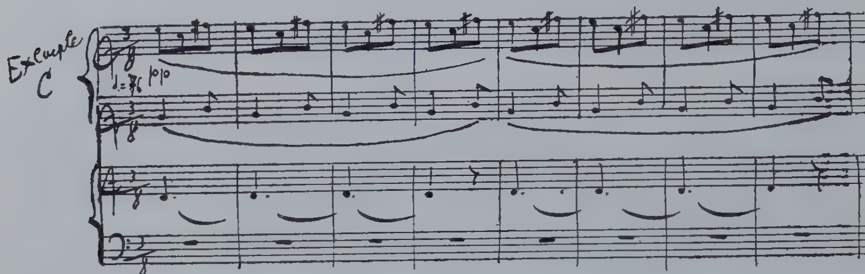
Cette architecture est si franche, si lisible, la ligne en est si révélatrice des masses qu'elle contient, que cette pensée vous effleure : d'une œuvre pré-établie, déjà ailleurs, dans une autre planète, où l'art de bâtir serait inné, — et nous assisterions, reprise pour nous, à la démonstration d'un fait naturel, d'une constructivité bienheureuse.

Que dire de la polytonie ? Elle est discrète et pure. En voici un exemple, deux groupes sonores, l'un harmonique, l'autre mélodique.

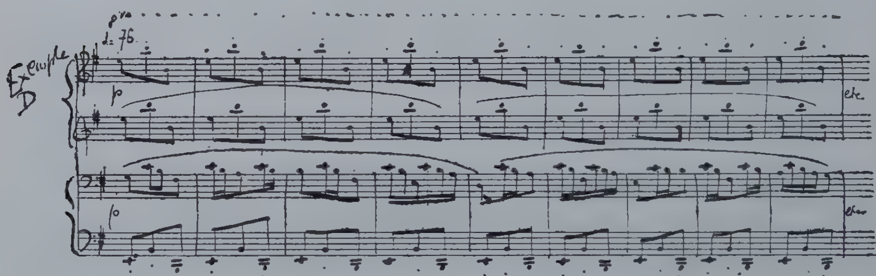
Autre exemple : polytonie plus brutale :



Exemple de fonctions harmoniques intra-tonales : simultanéité des accords de tonique et dominante.



Le thème des managers exprime, sans enflure, l'élasticité désarticulée du forain, en même temps que le vide de sa vie errante.



Que dire du « Rag-time » et de la « Petite fille américaine », sinon que tout ce tableau est d'une verve rythmique de premier plan.

Satie, comme Strawinsky, réforme l'orchestre en groupes mieux définis. Une mobilité plus facile permet la symphonie d'éléments bien constitués, réunis ou disjoints pour un besoin impérieux de clarté, de tangible signification ; ici encore une simplification volontaire amène un effet maximal. Finie, « la sauce » où se complut l'école impressionniste. Un terrain sec et raffermi, la lutte franche et équilibrée de groupes sonores, d'entités fortement constituées pour une matérialisation tangible de l'idée.

Il est très à désirer qu'une œuvre d'une esthétique et d'un art si supérieurs soit réinscrite sur le programme de Ballets russes, à leur prochain retour à Paris.

Albert JEANNERET.

« LE SACRE DU PRINTEMPS »

La première exécution du « Sacre du Printemps » remonte à 1913. Depuis lors, quelques fragments parurent au concert. Cette année, les Ballets russes le réinscrivent à leur programme. Cette œuvre n'a pas vieilli.

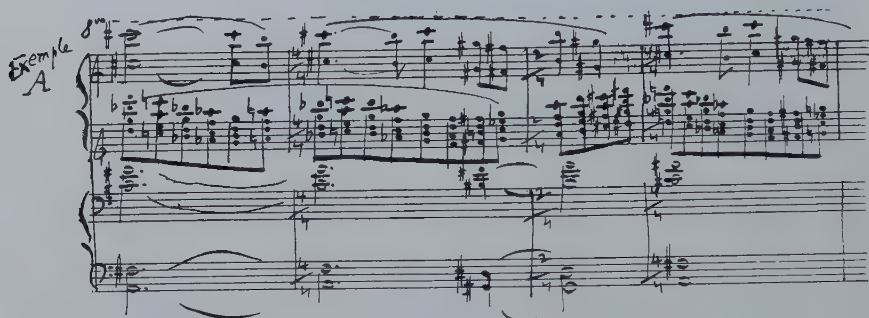
Elle comporte même, à sa base, un choix d'éléments constitutifs si important, qu'elle constitue, dans l'esthétique musicale de Strawinsky, un nouveau point de départ.

C'est par une simplification consciente des moyens musicaux que « Le Sacre » constitue une réalisation significative aux yeux de ceux qui condamnent irrémédiablement l'arythmie impressionniste, la mélodique romantique aux rapports de sons trop disjoints. Car, considérant les 10-12 thèmes populaires qui sont les éléments mélodiques de la partition du « Sacre », une remarque fondamentale s'impose : chacun de ces thèmes, sans exception, s'inscrit sur 8 degrés, au plus, de la gamme et, parmi eux, 6 restent limités dans un simple tétracorde, c'est-à-dire 4 degrés conjoints de la gamme. Et, pourtant, personne n'accusera ces mélodies d'inexpressivité. Elles en ont jusqu'à devenir obsédantes !

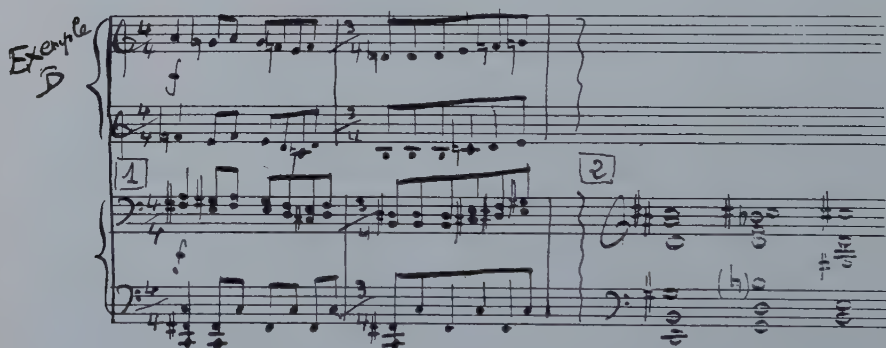
Répétant la mélodie sur d'autres degrés du ton, donc développement intra-tonal de l'intensité thématique, la répétant *simultanément* dans différents tons (Exemple D), donc réalisation aiguë d'un procédé d'harmonie moderne, la polytonie. Strawinsky allie le principe classique de l'architecture intra-tonale à celui, actuel, et en plein champ d'expérimentation, du simultanéisme musical.

Il fallait, pour cela, des éléments concis, fermement contourés, facilement perceptibles, à n'importe quel endroit de l'échelle sonore où ils sont ancrés. Chaque thème étant une entité sonore définie, dotée de son mouvement et de son harmonie propre, Strawinsky expérimente la simultanéité d'audition de plusieurs d'entre eux. Chacun d'eux a sa gamme propre, sa tonalité. De cette façon, une notation plus précise de l'idée,

une objectivité assurée, et plus de clarté, si paradoxal que cela puisse paraître. Nous en donnons un exemple : ton de fa dièze mineur en haut et en bas, ton de sol dorien ou mineur dans la partie intermédiaire.



Mais alors, hiérarchie obligée dans la symphonie des éléments et leur orchestration. Accentuation, nuanciation très définies. Il y aura, dans la polytonie, des thèmes harmoniques, des thèmes mélodiques :



Strawinsky note souvent à la fois la même note, avec deux accidents différents (voir 1 de l'exemple B) (accords de treizième). Pour lui, le principe de la sonorité est dynamique, de statique qu'il était chez Debussy. L'harmonie se déplace, portée sur le rythme. Strawinsky rétablit là la hiérarchie juste des deux éléments, rythme et harmonie. Juxtaposant les notes de la gamme par tierces régulières, avec suppression d'une ou de plusieurs, et altérations diverses (accords de treizième), faisant se mouvoir, à ce moment-là, d'autres harmonies dans d'autres tons, Strawinsky expérimente avec hardiesse et avec une maîtrise sans égale une des nouvelles conceptions de l'harmonie moderne.

Nous donnons aussi le si beau thème des « Rondes printanières » du premier tableau.

Une constatation s'impose ici : le hérissement du public à chaque nouvelle audition du « Sacre » prouve suffisamment que ce même public, pauvre chat dont on caresse le pelage... à rebrousse-poil, néglige, comme secondaire, l'éducation de son système auditif et qu'il va au concert l'oreille prévenue. Il existe cependant, actuellement, des méthodes visant au développement rationnel de l'audition musicale, tendant à transformer un organe non façonné aux réalités de l'harmonie moderne, en un instrument utile, d'une perceptibilité fructueuse de la musique.

A côté des thèmes mélodiques, la partition du « Sacre » contient quatre morceaux purement rythmiques : ébranlements rythmés de la masse

sonore ici réduite à quelques accords ; véritables compositions monochromes où les valeurs de temps deviennent l'élément essentiel. Autour de la cellule rythmique viennent se grouper des éléments secondaires s'allongeant ou se rétrécissant.

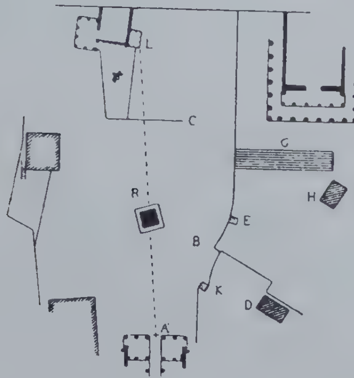
Une violence fougueuse, mâtée par un rythme d'une précision, d'une matité toute mécanique qui lui donne la force d'un torrent contenu, une âpreté voulue en réaction contre les suavités de l'impressionnisme, l'absence complète de cette « sauce » où trempent les débiles racines de ce même impressionnisme, telles sont les qualités, vieilles cependant de sept ans, qui suscitent en nous le même intérêt renouvelé.

Il est cependant à remarquer que cette musique, si impérieuse, déplace à son profit l'intérêt du spectateur, ne permettant point l'accord librement consenti et préalable, qui eût dû exister entre la scène et l'orchestre.

Le « Sacre du Printemps » marque un pas dans l'évolution de la musique moderne. Il n'en marque pas dans celle du ballet.

Albert JEANNERET.





trois rappels à
MM. LES ARCHITECTES

3e Article *

* *Lire dans les numéros 1 et 2, le premier et le deuxième rappels :* Le Volume, La Surface.

L'architecture n'a rien à voir avec les « styles ».

Les Louis XIV, XV, XVI ou le gothique sont à l'architecture ce qu'est une plume sur la tête d'une femme ; c'est parfois joli, mais pas toujours et rien de plus.

L'architecture a des destinées plus graves ; elle sollicite les facultés les plus élevées par son abstraction même. L'abstraction architecturale a cela de particulier et de magnifique que,

ACROPOLE D'ATHÈNES. *Coup d'œil sur le Parthénon, l'Erechtéion, l'Athéna Parthénos, depuis les Propylées. Il ne faut pas oublier que le sol de l'acropole est très mouvementé, avec des différences de niveau considérables qui ont été employées pour constituer des socles imposants aux édifices. Les fausses équerres ont fourni des vues riches et mouvementées ; les masses asymétriques des édifices créent un rythme intense. Le spectacle est massif, élastique, nerveux, écrasant d'acuité, dominateur.*

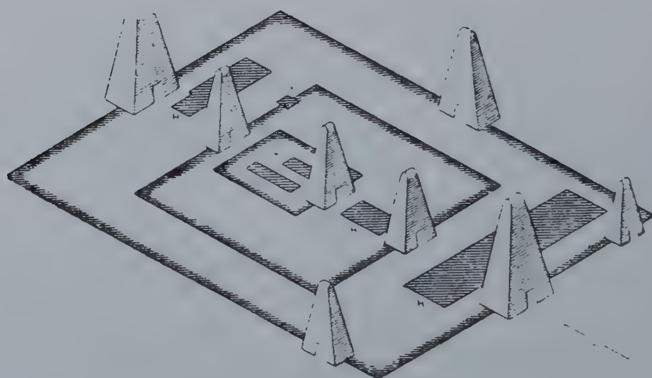
se racinant dans le fait brutal, elle le spiritualise, parce que le fait brutal n'est pas autre chose que la matérialisation de l'idée possible. Le fait brutal n'est passible d'idée que par l'ordre qu'on y projette. Les émotions que suscite l'architecture émanent de conditions physiques inéluctables, irréfutables, oubliées aujourd'hui.

Le volume et la surface sont les éléments par quoi se manifeste l'architecture. Le volume et la surface sont déterminés par le plan. C'est le plan qui est le générateur. Tant pis pour ceux à qui manque l'imagination !

Troisième rappel : le plan

Le plan est le générateur.

L'œil du spectateur se meut dans un site fait de rues et de maisons. Il reçoit le choc des volumes qui se dressent à l'entour.

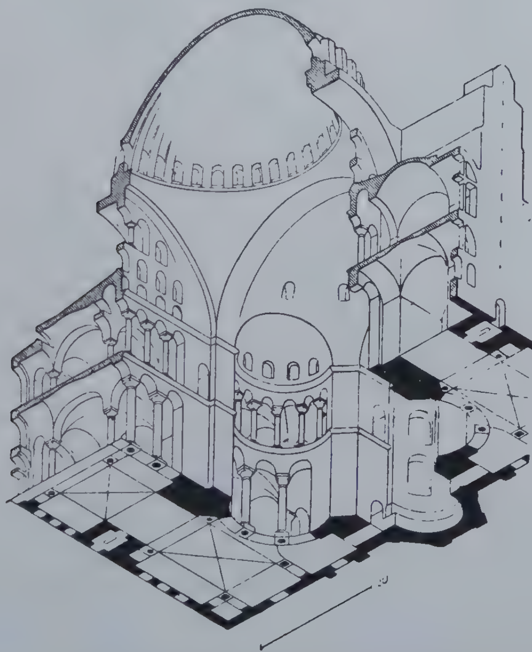


TYPE DU TEMPLE HINDOU. *Les tours font une cadence dans l'espace.*

Si ces volumes sont formels et non dégradés par des altérations intempestives, si l'ordonnance qui les groupe exprime un rythme clair, et non pas une agglomération incohérente, si les

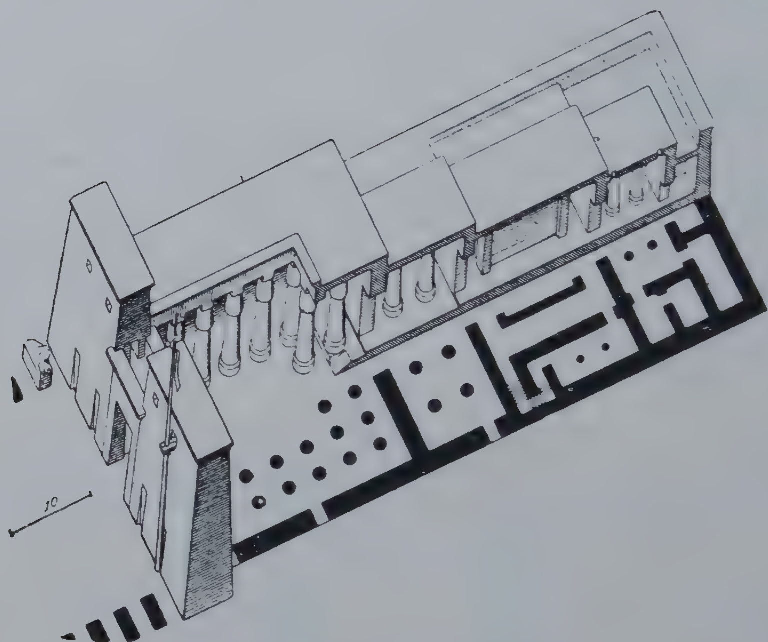
rapports des volumes et de l'espace sont faits de proportions justes, l'œil transmet au cerveau des sensations coordonnées et l'esprit en dégage des satisfactions d'un ordre élevé : c'est l'architecture.

L'œil observe, dans la salle, les surfaces multiples des murs et des voûtes ; les coupoles déterminent des espaces ; les voûtes déploient des surfaces ; les piliers, les murs s'ajustent suivant des raisons compréhensibles. Toute la structure s'élève de la base et se développe suivant une règle qui est écrite sur le sol dans le plan : formes belles, variété de formes, unité du principe géométrique. Transmission profonde d'harmonie : c'est l'architecture.



SAINTE-SOPHIE DE CONSTANTINOPLE. *Le plan agit dans toute la structure : ses lois géométriques et leurs combinaisons modulaires se développent dans toutes les parties.*

Le plan est à la base. Sans plan, il n'y a ni grandeur d'intention et d'expression, ni rythme, ni volume, ni cohérence. Sans plan il y a cette sensation insupportable à l'homme, d'informe, d'indigence, de désordre, d'arbitraire.



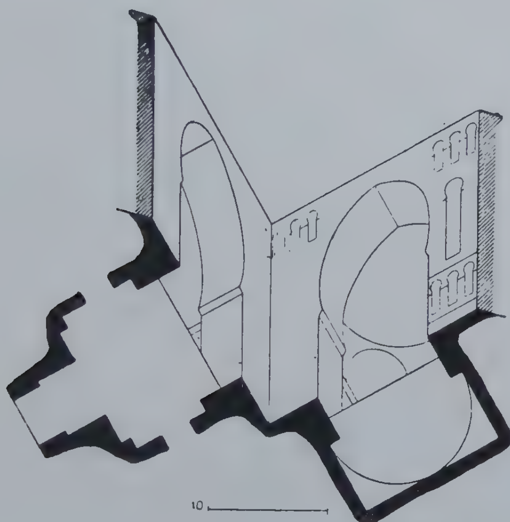
TEMPLE DE THÈBES. *Le plan s'organise suivant l'axe d'arrivée : allée des sphinx, pylones, cour avec péristyle, sanctuaire.*

Le plan nécessite la plus active imagination. Il nécessite aussi la plus sévère discipline. Le plan est la détermination du tout ; il est le moment décisif. Un plan n'est pas joli à dessiner comme le visage d'une madone ; c'est une austère abstraction ; ce n'est qu'une algébrisation aride au regard. Le travail du mathématicien reste tout de même une des plus hautes activités de l'esprit humain,

L'ordonnance, c'est un rythme saisissable qui réagit sur tout être humain de même manière.

Le plan porte en lui-même un rythme primaire déterminé : l'œuvre se développe en étendue et en hauteur suivant ses

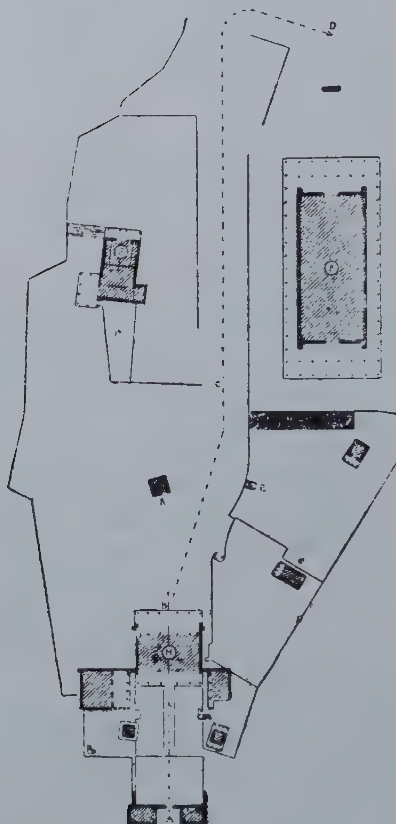
prescriptions, avec les développements allant du plus simple au plus complexe sur la même loi. L'unité de loi est la loi du bon plan : loi simple infiniment modulable.



PALAIS D'AMMAN (Syrie).

Le rythme est un équilibre procédant de symétries simples ou complexes ou procédant de compensations savantes. Le rythme est une équation : égalisation (symétrie, répétition) (*Temples égyptiens, hindous*) ; compensation (contrastes) (*Acropole d'Athènes*) ; modulation (développement) (*Sainte-Sophie*). Autant de réactions foncièrement différentes sur l'individu, malgré l'unité de but qui est le rythme. De là, la diversité si étonnante des grandes époques.

Le plan porte en lui l'essence même de la sensation.



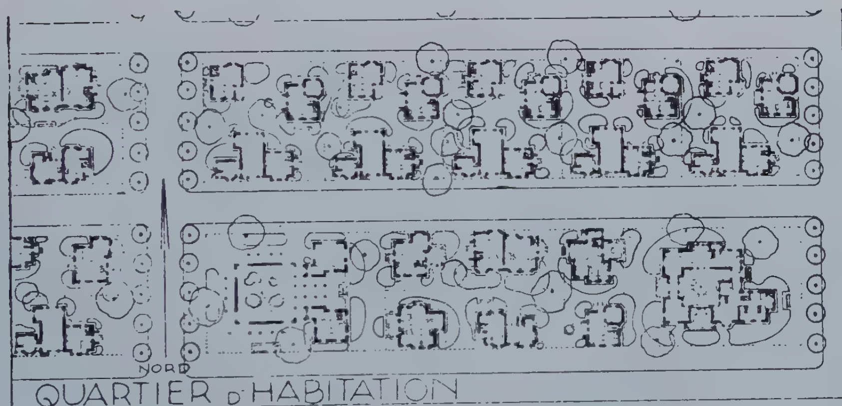
ACROPOLE D'ATHÈNES. *Le désordre apparent du plan ne peut tromper que le profane. La symétrie n'est pas mesquine. Elle est déterminée par le paysage fameux qui s'étend du Pirée au Mont Pentélique. Le plan est conçu pour une vision lointaine : les axes suivent la vallée et les fausses équerres sont des habiletés de grand metteur en scène.*

Mais on a perdu le sens du plan depuis cent ans. Les grands problèmes de demain dictés par des nécessités collectives, basés sur des statistiques et réalisés par le calcul, posent à nouveau la question du plan. Lorsqu'on aura compris l'indispensable grandeur de vue qu'il faudrait apporter au tracé des villes, on entrera dans une période que nulle époque n'a encore connue. Les villes devront être conçues et tracées dans leur

étendue comme furent tracées les temples de l'Orient et comme furent ordonnés les Invalides ou le Versailles de Louis XIV.

La technicité de cette époque, financière et constructive, est mûre pour réaliser cette tâche.

Tony Garnier, à Lyon, épaulé par Herriot, a tracé la « Cité Industrielle ». L'ordre règne. Il vient de la conjugaison des solutions utilitaires et des solutions esthétiques. Des règles unitaires distribuent dans tous les quartiers, le même choix de volumes et d'espaces suivant des variations dictées par la destination : la cité de l'habitation au milieu des verdures, la cité des services publics au point fier de la ville, la cité industrielle avec ses docks et ses usines. Où il y a ordre, il y a harmonie, d'où que provienne cet ordre esthétique ou utilitaire. Ainsi, par exemple, les quartiers d'habitation même ouvrière, ont une véritable tenue architecturale.



TONY GARNIER. *Quartier d'habitation extrait de la « Cité Industrielle ». Dans son étude considérable sur une Cité Industrielle (sur laquelle nous reviendrons ultérieurement), Tony Garnier a supposé déjà réalisés certains progrès d'ordre social, d'où résulteraient des moyens* d'extension normale *des villes : La Société aurait désormais la libre disposition du sol. Une maison pour chaque famille ; le terrain est couvert pour la moitié par les constructions, l'autre moitié appartient au domaine public, est planté d'arbres ; il n'y a pas de clôtures. Dorénavant la traversée de la ville est permise dans n'importe quel sens, indépendamment des rues que le piéton n'a plus besoin de suivre. Et le sol de la ville est comme un grand parc.*



TONY GARNIER. *Passages entre les diverses maisons d'un quartier d'habitation.*

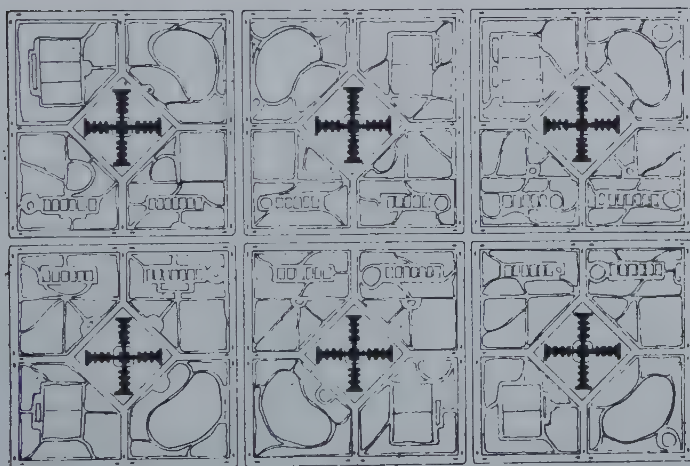


TONY GARNIER. *Rue d'un quartier d'habitation.*

En attendant mieux, les plus beaux quartiers de nos villes devraient être les quartiers d'usines, car tous les éléments de grandeur, de géométrie, de style, résultent du problème même. Le plan a, jusqu'ici, manqué. L'ordre admirable règne bien à l'intérieur des halls et des ateliers, mais l'incohérence et la saleté infectent les alentours. Il suffirait d'un plan. On y viendra.

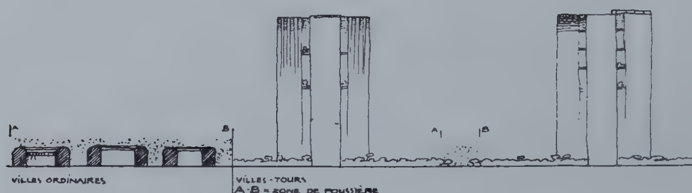
Auguste Perret a conçu les « Villes Tours »; on a écrit à ce sujet : « anticipation ». Pourquoi ?

Etant donné la limite de densité possible d'une agglomération urbaine, Auguste Perret répudie la solution de villes tracées comme Paris où s'accumulent les immeubles tassés, les rues étroites pleines de bruit, de puanteur de benzine ou de poussière et où les étages ouvrent à pleins poumons leurs fenêtres sur ces saletés.

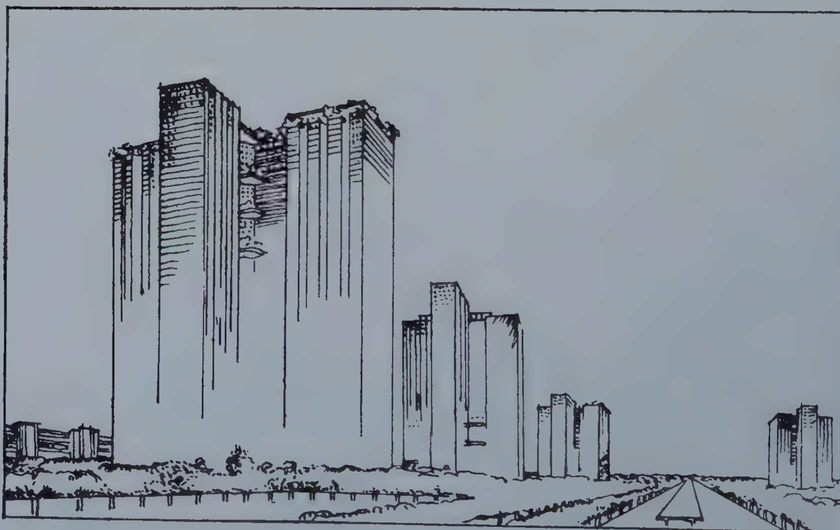


LES VILLES-TOURS. *D'après les théories d'Auguste Perret. Soixante étages, hauteur* 250 *mètres. Distance entre les tours,* 300 *mètres. Largeur des tours,* 150 *mètres. Chaque étage aurait ici, par exemple,* 36 *appartements. Dans tout l'immeuble* 2.160 *appartements, soit environ* 10.000 *personnes. Le plan ci-dessus représenterait donc une agglomération d'environ* 50.000 *habitants. Les services de ravitaillement sont distribués au cœur du bâtiment.*

Il rassemble en quelques points rares cette même densité de population et élève sur 60 étages des constructions immenses. Le ciment armé permet ces hardiesses et permet surtout un développement des façades par lequel toutes les fenêtres donneront en plein ciel grâce à quoi, désormais, les cours seront supprimées. A partir du quatorzième étage, c'est le calme absolu, c'est l'air pur.



LES VILLES-TOURS. *Cette coupe montre la poussière, les puanteurs et le bruit étouffant les villes actuelles. Les tours sont éloignées, dans l'air salubre, parmi la verdure. Toute la ville est couverte de verdure.*



LES VILLES-TOURS. *Les tours sont au milieu des jardins et des terrains de sport, tennis, football, etc. Les grandes artères distribuent la circulation lente, rapide, extra-rapide.*

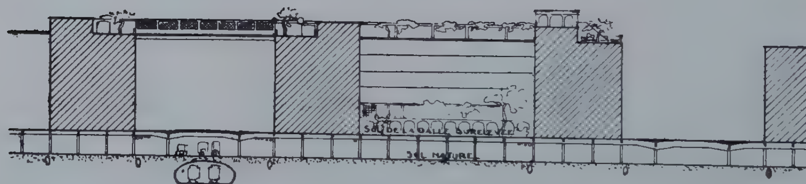
Dans ces tours qui abriteront la population jusqu'ici écrasée dans des quartiers massifs et des rues congestionnées, tous les services se trouveront rassemblés, apportant l'agrément, l'économie de temps et d'efforts. Ces tours, à grande distance les unes des autres, donnent en hauteur ce que jusqu'ici on étalait en surface ; elles laissent de vastes espaces qui rejettent loin des maisons les rues axiales pleines de bruit et d'une circulation plus rapide. Dans ces espaces plantés d'arbres comme des parcs, s'offrent à proximité immédiate des immeubles, les tennis et terrains de sports ; la verdure s'étend sur toute la ville. Les tours s'alignent en avenues imposantes ; c'est vraiment de l'architecture digne de ce temps.

Auguste Perret s'est fait interviewer ces jours par un reporter de l'*Intransigeant* et s'est laissé emporter à agrandir sa conception dans des limites que nous regrettons. Car elles ont jeté sur cette idée saine, un voile de futurisme bien inutile et peut-être quelque peu incohérent. Le reporter a voulu que des ponts immenses relient chaque tour l'une à l'autre ; pourquoi faire ? puisque les artères de circulation se trouvent bien loin des maisons et que la population qui se complairait sous les plantations en quinconces, parmi les gazons et les places de jeu, n'aurait aucun souci de se promener sur des passerelles vertigineuses pour n'y rien faire du tout. Le reporter a voulu également que cette ville fût fondée sur d'innombrables pilotis de ciment armé portant à vingt mètres de hauteur (six étages, s. v. p.) le sol des rues et reliant les tours les unes aux autres. Ces pilotis eussent laissé sous la ville un espace immense dans lequel se seraient placées plus qu'à l'aise les conduites d'eau, de gaz et les égouts, viscères de la ville.

Cette conception des pilotis, nous l'avons exposée il y a longtemps à Auguste Perret et c'était une conception d'un ordre beaucoup moins magnifique mais répondant à un besoin véritable. Elle s'appliquait à la ville courante, telle que le Paris d'aujourd'hui ; au lieu de fonder en excavant et en construisant d'épais murs de fondations, au lieu de creuser et de recreuser éternellement les chaussées pour y établir (travail de Sisyphe) les conduites d'eau et de gaz, les égouts et les métros, on eût décidé que les nouveaux quartiers seraient construits à même le sol avec des fondations remplacées par un nombre

logique de poteaux de béton qui eussent porté les rez de- chaussée des immeubles, et, en encorbellement, les dalles des trottoirs et des chaussées.

Sous cet espace gagné, d'une hauteur de quatre mètres, auraient circulé les camions lourds, les métros remplaçant les tramways encombrants, etc..... desservant directement les sous-sols des immeubles. Les cafés, les lieux de repos, etc... étaient reportés sur les terrasses des toits. (Car il est vraiment ridicule que la quasi totalité de la surface d'une ville soit inemployée et réservée au tête-à-tête des ardoises et des étoiles.) Des passerelles courtes par dessus les rues normales établissaient la circulation de ces nouveaux quartiers récupérés et consacrés au calme parmi des plantations de fleurs et de verdure.



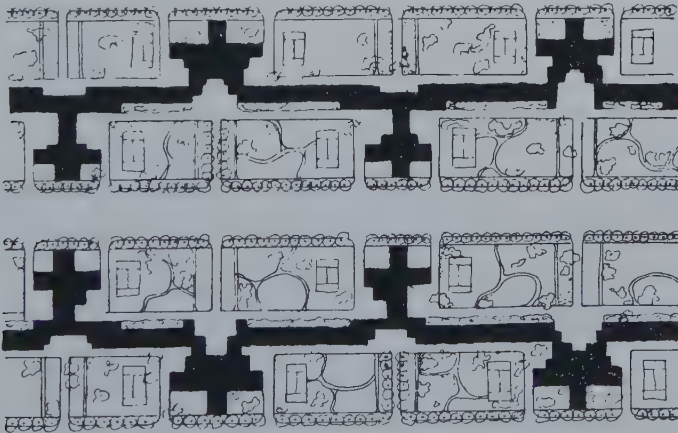
LE CORBUSIER-SAUGNIER. *LES VILLES-PILOTIS. Le sol de la ville est surélevé de 4 à 5 mètres sur les pilotis qui servent de fondation aux maisons. Le sol de la ville est en quelque sorte un radier. Sous ce radier, accessibles directement tous les organes jusqu'ici enfouis dans le sol et inaccessibles.*

Cette conception plus modeste *était réalisable, correspondait à un besoin, coûtait moins cher, était plus saine que les errements actuels.* Elle était saine dans le vieux cadre de nos villes, comme sera saine la conception des villes-tours dans les villes de demain.

Voici encore un tracé de rues dont l'opportunité ne dérangerait point trop les conceptions myopes de nos édiles.



LE CORBUSIER-SAUGNIER. *LES RUES A REDENTS. De vastes espaces aérés et ensoleillés sur lesquels ouvrent tous les appartements. Des jardins et places de jeu au pied des maisons. Des façades lisses avec des baies immenses. Le jeu des ombres est fourni par les ressauts successifs du plan. La richesse est fournie par l'ampleur des tracés et par le jeu des végétations sur le canevas géométrique des façades. Il va de soi qu'il s'agit ici, comme pour les villes-tours, d'entreprises à larges bases financières comportant la construction de quartiers entiers. Déjà des consortiums semblables à petite échelle ont existé avant la guerre. Un architecte unique tracera toute une rue : unité, grandeur, dignité, économie.*



LE CORBUSIER-SAUGNIER. *Les Rues à Redents.*

Au lieu de tracer les villes en massifs quadrangulaires avec l'étroite rigole des rues cantonnées par les sept étages d'immeubles à pic sur la chaussée, et encerclant des cours malsaines, sentines sans air et sans soleil, on tracerait, en occupant les

mêmes superficies, et avec la même densité de population, des massifs de maisons à redents successifs et serpentant le long d'avenues axiales. Plus de cours, mais des appartements ouvrant sur toutes les faces à l'air et à la lumière, et donnant, non pas sur les arbres malingres des boulevards actuels, mais sur des pelouses, des terrains de jeu et des plantations abondantes.

Les proues de ces massifs ponctueraient régulièrement les longues avenues. Les redents provoqueraient le jeu des ombres favorables.

La construction de béton armé a déterminé une révolution dans l'esthétique de la construction. Par la suppression du toit et son remplacement en terrasse, le ciment armé conduit à une nouvelle esthétique du plan jusqu'ici inconnue. Les redents et retraits sont possibles à l'avenir et amènent dorénavant le jeu des pénombres et de l'ombre portée soutenante, non plus de haut en bas mais latéralement de gauche à droite.

Il y a une modification capitale dans l'esthétique du plan ; on ne l'a pas encore sentie ; il faudra l'appliquer maintenant dans l'extension des villes.

***

La véritable architecture n'a point à tenir compte de raisons aussi brutales et primaires que celles indiquées ici, mais nous ne sommes pas dans une période d'architecture. Nous sommes dans une période de construction. Nous passons un cap et les horizons nouveaux ne ressembleront aux autres que par une réappropriation complète des bases mêmes de l'art qui sont la logique.

En architecture, les bases anciennes sont mortes. On ne retrouvera les vérités anciennes que quand les bases nouvelles auront été fondées. Vingt années s'annoncent qui seront occupées à créer ces bases. Période de grands problèmes, période de grands bouleversements esthétiques, période d'élaboration d'une nouvelle esthétique.

C'est le *plan* qu'il faut étudier, clé de cette évolution.

LE CORBUSIER-SAUGNIER.

Les illustrations nº 1, 2, 3, 4, 5, 6 de l'article 3e rappel d'après Choisy, *Histoire de l'Architecture*, Baranger, édit. Les nºs 7, 8, 9 sont extraites de : *La cité industrielle* de Tony Garnier, Vincent édit.

LES LIVRES

VERS DE CIRCONSTANCE

C'est avec enthousiasme que tous ceux qui aiment et comprennent Mallarmé ont accueilli ce livre. On a beaucoup parlé d'un Mallarmé constructeur, constructeur au point de tuer en lui toute humanité. On s'est trompé. Quant à moi je n'ai jamais vu Mallarmé autrement que comme le seul poète qui depuis Ronsard est arrivé à réunir dans son œuvre toutes les qualités dont la poésie a besoin.

Si Mallarmé a beaucoup travaillé ses poésies, nous ne le sentons guère ; il a une telle facilité de travail que l'on a l'impression que ses œuvres furent écrites de primesaut telles que les voici imprimées. Pour arriver à cette perfection, il faut être artiste et Mallarmé est encore un grand artiste. Si nous ne retrouvons pas chez lui cette émotion larmoyante ou éloquente qui fut celle des Romantiques, ni l'émotion dramatique d'un Ibsen ou d'un Maeterlinck, caractérisant surtout les poètes du Nord, nous découvrons par contre une émotion artistique qui doit être celle de la poésie.

Dans « Vers de Circonstance » voici un Mallarmé spontané, l'homme tel qu'il fut après des années de travail et d'approfondissement.

Ce ne sont pas des œuvres considérables, mais des boutades, des jeux d'esprit improvisés devant l'enveloppe qui attend, l'éventail, l'album, la photographie ou le billet blanc qui doit accompagner quelque cadeau :

« *Jadis frôlant avec émoi*
Ton dos de bicorne ou de fée
Aile ancienne, donne-moi
L'horizon dans une bouffée. » (p. 41).

« *Alice Lavigne, ô grappe folle ! est la vigne*
Qui nous fait oublier Casimir Delavigne. » (p. 137).

---

(1) Stéphane Mallarmé : « Vers de Circonstance ». (Ed. Nouvelle Revue Française.)

Il s'amuse, badine et rit de tout cœur ; et que son rire est jeune !

Des lettres-poèmes d'Apollinaire qui paraissent maintenant un peu partout, à la *Nouvelle Revue Française*, aux *Ecrits Nouveaux*, l'esprit si frais, si libre et si tendrement fantaisiste, impose un rapprochement curieux entre les deux poètes les plus certains de notre temps.

Vous verrez dans « Vers de Circonstance » combien Mallarmé l'artiste, le constructeur, et Mallarmé le poète spontané qui jouit de ses dons ne font qu'un :

« *Si (moi-même je reconnais*
Comme avec à propos on t'aime
Pâlie en de petits bonnets)
Jamais tu gazouilles ce thème » (p. 168).

« Pour Victor qui disait qu'il n'existait pas de rimes en « or ».

« *Un appétit d'alligator*
Une force de jeune butor
Un chapeau en poils de castor
Avec une voix de stentor
C'est tout craché Monsieur Victor » (p. 136).

« Vers de Circonstance » est un livre que liront les Mallarméens, qui aujourd'hui empliraient si nombreux le salon de la rue de Rome où sur l'aile d'une cigarette.....

LE PAN-PAN

AU CUL DU NU NÈGRE (1)

Le livre fini, on pense à autre chose. Puis on le reprend ; mais qu'est-ce qu'il y a ? « Pan-Pan, l'émeute ! » Oui c'est une vraie émeute. C'est peut-être bien le chef d'orchestre qui casse la tête aux musiciens, brise les instruments, devient chimiste, nègre, poète, acrobate, médecin, géographe, philosophe, etc., traverse l'émeute tranquillement en faisant de la fumée de sa

(1) Clément Pansaers : « *Le Pan-Pan au Cul du Nu Nègre* ». Collection Aio, Edit. Alde, Bruxelles.

pipe des arcs-en-ciel et des feux d'artifices. Finalement, à minuit, il se brûle consciencieusement la cervelle, pour ressusciter le lendemain frais et dispos et faire jaillir de son « moi » des poèmes, des poèmes en musique peut-être.

« *Ma mère est une sainte !*
Pan-Pan
Mon père est un café chantant
Pan-Pan-Pan-Pan
Pan-Pan-Pan ! »

Clément Pansaers est un poète Dada. Comme dans tous les mouvements, dans le mouvement Dada il y a plusieurs tendances. Ce qui d'ailleurs a fait le grand succès de Dada — qui veut dire liberté — c'est que chacun lui a apporté son attitude personnelle et son tempérament. Plus il y a d'individualités fortement marquées, plus un mouvement littéraire est puissant. Ainsi on échappe à la monotonie et à la pauvreté de certaines écoles nues et froides comme des salles d'opération. Mais on ne s'appelle cubiste, dadaïste ou autrement encore que pour pouvoir répondre à l'appel... Si Victor Hugo est célèbre ce n'est pas parce qu'il fut romantique ! Le Romantisme plutôt s'il existe.....

Clément Pansaers apporte une prose toute personnelle, mais qui embarrassera peut-être le lecteur et qui ne sera certainement pas goûtée du grand public.

« *Frénétiques, les rires et les pleurs s'assaillent pour et contre. Un point d'interrogation, pragmatisme, cherche sa place dans la combinaison, quand déjà pistons, trombonnes et grosse-caisse fracassant la marche du mort-né à la morgue l'autopsie.*
La suite à la génération suivante ».

Céline Arnauld

LA POÉSIE POLONAISE
d'aujourd'hui

Tancrède de Visan l'a fort bien dit : une rénovation philosophique ou artistique se fait toujours au nom de l'idée de Vie. Il m'est impossible de relever ici tout ce que cette remarque contient de susceptible de développements, de signaler son fond sceptique et l'évaluation esthétique collective qu'elle indique. Ce qui m'intéresse pour le moment c'est que, en ce qui concerne le mouvement poétique récent en Pologne, on est tenté, une fois de plus, de le caractériser par son rapport à la Vie et d'interpréter ce rapport dans le sens d'un rapprochement de la « grande réalité ».

Le courant poétique dont je me propose de parler est bien distinct du futurisme, le futurisme polonais n'étant que de peu de portée et sentant trop l'importation étrangère. Il paraît pourtant tenir compte de toutes les conditions profondes qui font que le futurisme (même son extravagance spécifique) n'est pas certes une aventure littéraire accidentelle. Il tient du futurisme le concept de dynamisme vital et l'absorption du processus économique moderne. D'autre part, il accepte sans réserves de la poésie d'avant-futurisme, son *souci de communion* que négligent si bien les futuristes, paraissant ignorer la double nature du mot qui est d'être rationnel et social.

Ce mouvement littéraire que je ne désigne pas par son nom, puisqu'il n'en porte guère (le nom d'une école en littérature n'est-il pas le plus souvent une épitaphe ?) peut être défini de la façon la plus générale par un certain éclectisme poétique. Il accueille tout, toute manifestation poétique peut devenir sienne. Ce qui range une œuvre donnée parmi celles du courant nouveau n'est pas par conséquent une adhésion — spontanée ou réfléchie — à un programme déterminé, mais plutôt une hardiesse de conception, une originalité d'effort inventif, une intensité de tonalité poétique. Voici pourquoi les trois représentants les plus remarquables de ce courant-là se trouvent être des organisations artistiques très dissemblables.

Ce qui fascine chez *Jean Lechon*, c'est son effort d'insérer la réalité historique dans le système d'aperceptions de l'homme moderne. Son « Zagloba », coloré et vibrant, donne dans deux ou trois pages, avec des moyens très sobres, une vision synthétique de tout le passé de la Pologne, grâce à une indication remarquablement réussie de l'attitude à prendre.

Casimir Wierzynski, bien moins compliqué que le précédent, est un poète pur sang, quoique peut-être sans grande envergure. Son œuvre est d'une jeunesse et d'une coquetterie désarmantes. Il a certainement des

trouvailles charmantes, surtout dans le domaine érotique. La sensualité et la pureté de son petit volume : « Le Printemps et le Vin » font penser quelquefois à Daphnis et Chloé, mais à un Daphnis et à une Chloé venus après Pétrarque, avec son sens religieux de l'amour.

Julien Tuwim est le plus saillant parmi les poètes de la Jeune Pologne. C'est certainement un talent très riche, une sensibilité fine et résonnante. Dans ses deux recueils de poésies, il se révèle poète « dionysiaque » de qualité très inégale. Les réminiscences y abondent : sans compter l'héritage direct de la poésie polonaise, on y retrouve Maeterlinck (poème « La Mort »), Rimbaud, Walt Whitman (« Symphonie sur moi-même »), Richepin, Baudelaire, Van Lerberghe (« Chant du Printemps ») ; mais, bien que ce soient là des influences plutôt que des affinités, elles ne paraissent pas diminuer son originalité. très réelle. Ses procédés littéraires sont très variés : ainsi, tantôt il procède par une notation simplifiée, presque schématique, réclamant de la part du lecteur un effort créateur considérable (« L'enterrement »), tantôt il poursuit avec des moyens éminemment concrets l'évocation d'une image fantastique (« La Mort urbaine » « La naissance de mon fils », « Pan »). Ses poèmes que j'aime entre tous sont : « Le Cauchemar », utilisant avec une fougue admirable la fermentation littéraire moderne, et « Le Dialogue », un petit chef-d'œuvre du genre : nettement articulé, il reprend dans la dernière période les termes des trois périodes précédentes et donne, avec l'impression d'une finalité parfaite, une telle tension émotionnelle, que l'exclamation « Dieu ! » qui termine le poème comme son résumé lyrique en acquiert une force expressive exceptionnelle.

Parmi les poèmes de Tuwim, il y en a un qui pourrait servir d'emblème à toute la poésie polonaise de l'heure actuelle : c'est le monologue d'un ouvrier qui, le dimanche, en prenant son petit verre, s'apprête à provoquer un scandale.

La poésie polonaise, elle aussi, se repose de sa longue tâche qui était de tenir en éveil la conscience nationale ! Ivre de sa liberté, elle « ose » un peu à tort et à travers. On pourrait dire que la tradition littérale en Pologne exerçait jusqu'ici une fonction d'inhibition très marquée et que, l'indépendance politique une fois reconquise, tout un siècle d'émotions muettes a hâte de se faire voir.

De là vient cette réhabilitation de la sensation primitive (« Toucher, voir, entendre des sons... aspirer avidement l'air » s'écrie Tuwim) et une hâte de vivre pour son propre compte, une décentralisation et un atomisme psychologique qui caractérisent le mouvement. Dans ce sens, le courant nouveau est une rupture historiquement conditionnée de la grande ligne qui, à travers le Romantisme polonais, mène à Wyspianski et Zeromski. D'autre part cependant, en se basant exactement sur les mêmes traits caractéristiques précités, on pourrait soutenir la continuité de l'idéal de liberté (et cela même dans la forme particulière qu'il a prise dans la littérature polonaise — la forme de *veto*), projeté cette fois sur le plan subjectif.

Halina IZDEBSKA.

LA
LITTÉRATURE ANGLAISE
d'aujourd'hui

En Angleterre, la littérature officielle est représentée aujourd'hui par un académisme de lettres aussi inconséquent que l'est la Royal Academy of Art. Son organe officiel « The London Mercury » est aussi ennuyeux que ses rivaux, le « Nineteenth Century », le « Monthly Chap Book », ou le « Quarterly ». Ce qui se fit connaître en 1912 sous le nom de Georgian Poetry (une sorte de romantisme dégénéré considéré par les maîtres d'école ou autre comme le dernier mot de l'originalité) est maintenant investi de tous les honneurs, et toute la squire-archy (1) (sa descendance légitime et épuisée) occupe le pouvoir.

Les « fauves » représentent toujours les seuls facteurs vitaux dans un art. En Angleterre, il n'y a pas de « fauves ». La conclusion est évidente. Mais ce qu'il y a de vitalité a été dégagé très soigneusement par M. Ezra Pound. Les services qu'il a rendus dans ce sens sont inappréciables. Commençant par « *The Egoist* » il put faire paraître en série le roman de James Joyce : « *A portrait of the Artist as a young man* », en dépit de ce fait que tous les éditeurs les uns après les autres avaient refusé de l'imprimer sous prétexte d'inconvenance. Et pourtant, ce livre est aujourd'hui la seule œuvre qui par sa valeur intellectuelle et sa portée puisse être classée à côté des chefs-d'œuvre du passé.

M. Pound imprima dans le même journal « Tarr » par Wyndham Lewis, plus remarquable comme peintre et dessinateur que comme écrivain. Ce roman est cependant une œuvre importante. De plus grande importance, toutefois, est un autre roman du même artiste « *The Enemy of the Stars* », lequel parut dans un journal édité par lui-même appelé « Blast ». Ce roman apportait quelque chose de nouveau en Angleterre et témoignait d'une intelligence de premier ordre. Il n'y a d'ailleurs rien avec quoi il puisse être comparé et l'auteur ne l'a jamais dépassé. Ceci pourrait servir longtemps encore de modèle pour les jeunes gens *of good intentions*.

---

(1) Jack Collings Squire, éditeur du « London Mercury ».

De « l'*Egoist* » M. Pound passe à la « Little Review » publiée à New-York et qu'il renouvela (1917-19) par ce qu'il y avait de plus vivant dans la littérature anglaise. Le roman de M. Joyce « Ulysses » était en cours de publication dans « *The Egoist* » : il continua à paraître dans la « Little Review ». Ce roman, qui montrait une maturité extraordinaire et était encore plus remarquable que « *A portrait of the Artist* », fut cause à plusieurs reprises de la suppression de la « Little Review » par la police.

C'est aussi à M. Pound que l'on doit de connaître l'œuvre du poète T. S. Eliot, certainement la personnalité la plus considérable dans la poésie d'aujourd'hui.

Il a découvert un principe de régénération de la vieille poésie anglaise si décrépite. La plupart des jeunes poètes (et tous sont de la plus extrême respectabilité), s'efforcent de l'imiter, mais avec peu de succès. « Art and Letters » et « Coterie » qui sont leurs organes, ne seraient que des productions médiocres s'il n'y paraïssait de temps à autre un dessin ou une nouvelle de Wyndham Lewis. Une poème de T. S. Eliot.

L'œuvre même de M. Pound est considérable. Son dernier ouvrage « Cantos » le montre comme extraordinairement doué. C'est une œuvre importante. Lui aussi a ses imitateurs.

« The Imagists » qu'il fonda, puis abandonna, a évolué d'une façon décevante. H. D. reste la seule personnalité vivante.

Il faut parler aussi de l' « Athenaeum », un périodique hebdomadaire. Sa rédaction comprend les plus intelligents écrivains georgiens ou de tournure georgienne. C'est peut-être pourquoi il devient de jour en jour plus ennuyeux. Ses collaborateurs sont cependant très capables : Katherine Mansfield, l'auteur de délicieuses nouvelles ; Middleton Murry, son éditeur, Aldous Huxley qui écrit trop abondamment et trop négligemment et qui aura probablement trop de succès ; E. M. Forster ; James et Lytton Strachey. On sent, cependant, que ce groupe est engagé dans un cul-de-sac et qu'il le sait.

Un écrivain de valeur était D. H. Lawrence. Il écrivit quelques romans remarquables. Son dernier « *The Rainbow* » fut saisi par la police sans qu'aucune protestation ne s'élevât parmi les hommes de lettres anglais. Il faut espérer que l'on se souviendra de cet incident, tout à fait regrettable. Cet écrivain a maintenant quitté le pays.

Naturellement il y a encore du bon travail de fait. W. B. Yeats, en 1915, abordà un nouveau genre de poésie qui est peut-être ce qu'il a jamais fait de meilleur. F. M. Hueffer écrivit le « *Good Soldier* », une œuvre remarquable pour avoir été composée en anglais.

Il n'y a pas de « fauves » dans ce pays. Le jeune homme intelligent est tout de suite débauché par les cercles littéraires. De collaborer aux grosses revues bourgeoises à écrire des articles de toutes sortes, il n'y a qu'un pas... et il l'a bientôt franchi.

John RODKER.

Les Expositions

EXPOSITION CÉZANNE (Bernheim-Jeune)

EXPOSITION RENOIR (Durand-Ruel)

33 Tableaux de Cézanne, chez Bernheim ;
53 Tableaux de Renoir, chez Durand-Ruel.

Les deux plus importantes expositions de l'année ; elles permettent de confronter un grand nombre d'œuvres réparties tout au long de la carrière de deux peintres considérables.

Ce n'est pas le lieu de se livrer ici à une étude approfondie de l'œuvre de Cézanne et de Renoir ; contentons-nous donc de faire quelques remarques suggérées par ces expositions.

Nous n'apprenons rien de nouveau sur ces deux peintres, rien de nouveau en ce qui concerne leur valeur respective ; nous savons depuis longtemps que Cézanne est le plus grand créateur des cinquante dernières années et que Renoir est un aimable artiste qui a souvent fait de très belles choses ; Cézanne a fait la révolution qui a permis le Cubisme, Renoir a fait quelques honnêtes copistes.

Mais une chose frappe devant l'étalage de toutes ces toiles, c'est l'évolution constante de leur modalité d'expression en vue du but que les deux peintres se sont proposé aussitôt que sortis des vagissements de l'adolescence.

Renoir, ancien peintre décorateur à Limoges, a dès le début le goût des « choses bien faites ».

Cézanne, dès qu'il a pu se débourber de Courbet, cherche à *construire*, c'est-à-dire non pas à faire un objet bien fait, agréable à regarder, comme l'a toujours entendu Renoir, mais à *matérialiser une conception*.

Cézanne recherche l'unité, le monumental, la structure, la discipline de la couleur.

Renoir ému par les grâces de la chair peint pour le plaisir de peindre et pour le plaisir de nous émouvoir à la vue de toute cette belle chair. L'un est un esprit qui peint, l'autre est une main qui peint ou plutôt c'est une sensualité qui peint.

Cézanne disait : « Etudier la belle nature et en dégager l'esprit ; le temps et la réflexion modifie peu à peu notre vision. »

Renoir disait (à M. Joyant cité par M. André) (1) « Je ne peins pas avec la main mais avec la...... »

Raphaël disait : « On ne peint pas avec la main, mais avec la tête. » Voilà qui suffit à classer les deux grands artistes dans deux catégories presque opposées.

***

Une autre remarque curieuse à faire est celle des influences subies par l'un et l'autre peintre.

---

(1) *Renoir*, M. André, Crès, éditeur.

Cézanne adolescent a pour Dieu Courbet.

Renoir, ainsi qu'il le disait à M. André, a découvert son esthétique (si esthétique il y a) dans la lithographie en couleur du couvercle d'une boîte de cigares.

L'un et l'autre partent de l'aspect aimé d'œuvres d'autres peintres, mais Cézanne a tôt fait de se dégager de la sensualité ; il existe peu de ses œuvres empâtées de la première époque qui sont représentées à la Galerie Bernheim par le « Portrait de Vieille ».

Sur Renoir les influences sont bien plus perceptibles encore :

Influence des boîtes de cigares.

Influence de Ziem (Arabes au bord de la mer N° 1).

Influence de Carolus Durand (Mademoiselle Legrand).

Influence de Manet (La Seine à Argenteuil).

Influence de Whistler (Portrait de Madame J. D. R.).

Influence d'Odilon Redon (Vase de fleurs).

On suit au long de la carrière de Renoir toutes les modes de peindre qui se sont succédé depuis 1870, mais son merveilleux talent les a ennoblies et il est curieux de constater quelques noms de peintres sur lesquels il a réagi, et combien !

Quand vous avez peint « La femme qui se chauffe », du Luxembourg, Monsieur Besnard, aviez-vous vu « La Baigneuse assise » de Renoir ?

Et vous, Monsieur Roll qui peuplez les Champs-Elysées, avez-vous vu « La Femme au Chapeau de paille » de Renoir ?

***

Mais quelle admirable chose que « La Famille de l'Artiste » de 1896 et ses blancs que seul Monsieur J.-E. Blanche saurait chanter (ils ne sont pas verts), lui qui a tant aimé Whistler qui avait du bon.

Cézanne peignit des concepts, concepts encore bien alourdis de réalité directe ; mais *peindre sa conception*, tel a toujours été le but jamais atteint mais toujours poursuivi par le grand Cézanne.

Renoir peignait, peignait, peignait ; comme il peignait joliment, comme il peignait bien !

Cézanne avait certainement du Génie.

Renoir avait beaucoup, beaucoup de Talent, le plus grand talent du siècle peut-être. Mais oui, Monsieur Ingres, mais oui père Cézanne, il avait beaucoup plus de talent que vous, mes bons Messieurs, mais..... Satie aussi, a beaucoup moins de talent que Massenet.

VAUVRECY.

EXPOSITIONS DE JANVIER

GALERIE LÉONCE ROSENBERG, 19, rue de la Baume,
du 3 au 25 Janvier. — Georges VALMIER

GALERIE DRUET, 20, rue Royale,
du 10 au 21 Janvier : — Maurice GEROULT
du 24 Janvier au 4 Février. — OZENFANT & JEANNERET *(Peintures Puristes)*

CINÉMA

Fatty a indigné beaucoup de journalistes. Je voudrais être journaliste pour savoir m'indigner avec tant de virtuosité. Mais je ne suis que spectateur et je considère d'un œil apparemment neutre ces foules morales qui ont baptisé M. Ruscoë Arbuckle du nom de Fatty et qui lui reprochent d'être trop gros.

Et je m'amuse bien aux farces cinégraphiques de Fatty.

***

Le Monastère de Sendomir est un drame de *cocuaige* comme la meilleure pièce de Victor Hugo et d'Henri Bernstein. Et comme c'est plus agréable à voir ! On ne peut pas dire qu'on assiste à un film ! On peut dire qu'on passe une nuit dans la maison d'un gentleman ! Comme pour les premiers films américains on admire ces films suédois justement parce qu'ils sont admirables. Mais — mais — bientôt jolie une petite vague nationaliste éclaboussera tout cet effort lumineux, car il faut bien proclamer de temps en temps que les films français sont les premiers du monde. Oui, oui, oui, si on ne le proclamait pas, qui s'en douterait ?

Tora Teje est la belle chatte aux reins fous et à la fourrure de luxe qui s'ébat dans le conjugal monastère de Sendomir.

***

Colomba est un film après un tas d'autres films du même nom. Mérimée a eu tort. Tout un chacun jure que la sécheresse de ce Prosper tient du livret, voire du scénario. Cela n'a pas autrement d'importance. Tant qu'on nous évite *Carmen*, acceptons *Colomba* d'un cœur noblement méditerranéen.

Mlle Marco-Vici, qui passait d'abord pour être la Rubinstein du ciné, retourne au théâtre, via l'*Atlantide*. Donc, elle n'est pas Ida Rubinstein. Donc elle est beaucoup mieux que Colomba — et nous attendrons.

***

Norma Talmadge est venue visiter Paris, souscrire à l'emprunt, explorer les champs de bataille, etc., comme ses camarades américains. Elle est passée complètement inaperçue. Elle n'a même pas provoqué ces pamphlets crapuleux dont la presse cinématographique salue volontiers les artistes étrangers. Cela vaut mieux ainsi. Ne parisianisons personne et l'exemple de Woodrow Wilson, porté en triomphe le 24 novembre 1918, bon à jeter aux chiens maintenant, devrait être, si je puis dire, noté en lettres d'or sur la cheminée de tous les travailleurs d'art du monde entier, France comprise. Et Wilson était pourtant bien photogénique.

Norma Talmadge a trop de talent pour le cinéma d'ici.

***

Dolly, c'est Maë Murray, petit masque boudeur et impudique d'*Anice, fille de ferme* et de l'*A. B. C. de l'Amour*. Cette Ziegfeld Girl est parfois émouvante comme Chaplin. De plus, elle a le dos bien fait, les seins bien faits, les cuisses bien faites, les jambes bien faites. Elle le sait. Pourvu que cela dure...

***

Plus d'un parmi nous aime et suit *Tue-la-Mort*. Bravo, spectateur. Un commerçant m'a fait dire que je ne devais dire aucun mal de *Tue-la-Mort* et autres *Fils de la Nuit*. Je conviens donc avec joie que ce film est un marivaudage exquis, un scherzo visuel un tantinet romantique, mais si puissant au total, un feu d'artifice (risquons les grandes images), de fougue, de charme français et de passion. Que dire de plus ? On siffle. Plus de doute : c'est un chef d'œuvre.

***

Serpentin a dressé Bouboule, et voilà Levesque. J'ai toujours trouvé cet homme délicieusement drôle. Je voudrais en dire autant de ses films. Un jour viendra...

***

William Hart dans *La Caravane*.

Ouf, je respire.

Cet athlète, simple comme bonjour, semble porter sur ses épaules de « Western boy » tout le poids de la future beauté du cinéma. Muscles. Horizons salubres. Sentiments taillés à coups de serpe, comme le visage même de Rio Jim.

***

Soyons cyniques.

Nombre de cinématographistes vont répétant — pleureurs du grand drame funèbre — que Suzanne Grandais est irremplaçable.

Ah comme je les aimerais, si j'étais sûr qu'ils disent vrai !

***

Le pape au cinéma. Enfin ! Eh bien c'est un comique, maigre, genre Harold Lloyd, mais très « vieux cinéma » il a besoin d'aller apprendre son métier en Amérique. Mais j'avais tellement peur qu'il n'imitât Francesca Bertini.

***

Mary Pickford en est à sa cinquantième petite fille. *Le Roman de Mary* (traduction littérale de *Stella Maris*) et *Papa-Longues-jambes* sont de ces charmants ouvrages pour Bibliothèque Rose qu'elle avait préfacés par *Molly*, *Marie-les-Haillons*, *Pauvre petite Riche*, *Les Bas-fonds* et autres imageries de bonne humeur.

***

Charles Ray, qui joua avec une égale grâce les dadais de vaudeville et les amants sadiques — revoyez *Peinture d'âmes* — vous a plu dans *Courage, petit.* C'est une opérette bien faite et bien montée, vive d'un rythme aigu, bouffe, cinglant, comme Léonid Massine en cherche un de toutes ses forces pour ses ballets italo-russes.

***

Loïe Fuller filme un drame avec toute sa compagnie. Qui nous rendra pour un soir d'écran, les inventions lumineuses et plastiques de ses anciennes danses ? Loie Fuller est la seule danseuse qui jusqu'à l'heure de sa mort pourrait reproduire sa science harmonieuse. Et elle est la seule, ou à peu près, qui ne se montre plus. Tant pis pour moi.

Louis Delluc

Science et Esthétique

ÉQUILIBRE

L'équilibre n'est pas l'inertie, tout au contraire. Sa plénitude vivante n'est atteinte que par le maximum de déséquilibres élémentaires qui se compensent, s'annulent, s'adaptent et finalement se cohèrent, si bien que la *sensation* d'équilibre en résulte.

On peut dire que l'équilibre est un diagnostic. *L'équilibre est harmonieux ipso facto.*

Le finalisme admet des équilibres définitifs, il envisage la sénescence différemment de la maturité, il ne peut pas incorporer ces deux phases à l'évolution. Il a tort.

Le sens de la vie, je veux dire son orientation, se révèle toujours par un changement d'équilibre.

***

Il y a un grand principe — le métabolisme — il se décompose en deux temps, l'assimilation et la désassimilation, ou génériquement l'évolution progressive et l'évolution régressive.

L'assimilation implique l'absorption et l'excrétion normale. La désassimilation implique l'absorption et l'excrétion anormale.

On reconnaît par ces subdivisions élémentaires que des phénomènes contribuent d'abord à nourrir puis à maintenir et à désintégrer un dispositif vivant.

Une grande marée animatrice, afflue plusieurs dizaines de fois par minute, vers les organes animaux.

Afflue une fois chaque jour à la surface de notre globe en y étreignant les végétaux et les océans.

Afflue sous l'écorce terrestre une fois par lustre, par dizaines d'années, par siècles, selon les profondeurs.

La vie est infiniment variée, elle modifie dans une même lignée, les organismes d'après son intensité.

***

L'intensité est aussi la qualité — ce qui est le plus inerte est le moins vivant.

L'ensemble qui est le plus savamment équilibré est le plus complexe par ses déséquilibres élémentaires.

Il y a la gravitation des mondes ;

La danse des anophèles autour d'un foyer lumineux,

Le mouvement brownien.

Les vitesses absolues des oscillations attractives, tropiques et cinétiques correspondant à ces exemples sont considérables et elles illustrent nos prémisses par trois images diversement complexes allant du tout à l'élément.

Nous voyons ici trois systèmes : le premier est au sommet de la hiérarchie physique, le second à mi-hauteur et le dernier à la base. Nous allons du macrocosme au microcosme.

Qu'importe, le flux vivant entraîne tout dans son sillon et situe chaque ensemble harmonieusement par rapport aux autres environnants.

***

La science de l'homme a si bien compris les processus d'où résultent les états d'équilibre qu'elle s'est orientée vers l'étude des métamorphoses, migrations, capillarités, mutations, de parcelles plus ou moins divisées de la matière.

Peu à peu, en découvrant l'identité originelle des phénomènes, l'homme centralise leur conduite et crée des dispositifs mécaniques qui condensent, à l'image du cerveau humain, une succession d'actes discontinus.

La vérité moyenne est toujours au milieu, elle est approximative comme la détermination des lois cliniques.

« *Le pôle est là dedans* » disait Peary.

Ainsi, les éléments vivants dont les racines sont souterraines et les tentacules aériens maintiennent les caractéristiques ambiantes et rendent optima les conditions d'existence des éléments autonomes qui ne vivent qu'à la surface.

De même le métabolisme est plus ou moins distendu selon les règnes auxquels il s'incorpore.

Nous ne raisonnons que d'après un étalon conventionnel : le métabolisme humain, et encore ne le voyons-nous qu'individuellement sans l'étendre jusqu'à l'ensemble mouvant de notre espèce.

Après avoir diffracté, il faut recomposer.

***

La vie ne se manifeste *sensiblement* que sous une forme ordonnée.

Il y a intensification des qualités sensorielles lorsque les représentations que s'objective l'esprit s'élèvent dans la hiérarchie des faits.

Nous l'avons déjà constaté, la vie est opérante à tous les degrés des règnes de la nature. Selon les esthétiques, on s'attaque à tel ou tel règne en particulier et on l'interprète à des échelons plus ou moins proches de l'ordre suprême. Il est évident que celui-ci est toujours fugitif, et que plus l'ordre est élevé, plus est sensible pour l'esprit disert, la lacune creusée par l'ordre immédiatement supérieur. Ainsi l'on comprend que chacun puisse avoir un idéal à sa taille.

Ceux qui en sont dépourvus se situent hors de l'univers ; ils opèrent une abstraction et se heurtent la tête contre un plafond arbitraire .

***

Il faut réaliser la plus grande vision en immobilisant le maximum d'espace, c'est-à-dire *d'actes successifs dans l'espace.*

L'élément peut être mobile mais il concourt à l'équilibre du tout.

Le génie, c'est de l'ordre dans du désordre.

C'est l'aptitude supérieure de connecter les éléments sauvages et disparates et de les croiser pour engendrer une harmonie.

Le génie cristallise les données immédiates de l'entendement humain en ramenant de l'empyrée, des principes intangibles, comme des formules préexistantes, afin de les déverser sur nous à titre de révélateurs et d'adjuvants.

Paul Recht.

CORRESPONDANCE

M. A. Ozenfant nous adresse une lettre dont il nous prie d'insérer ceci :

Monsieur J.-E. Blanche, le spirituel critique d'art de *Comœdia*, écrivait dans ce journal, parlant de l'*Esprit Nouveau* :

« *Il me semble que je renaisse après avoir lu les stimulants articles du N° 1... et celui de M. Jeanneret et d'Ozenfant. Ce dernier, sosie de Barrès au front pascalien, bilieux d'inquiétudes, naguère fréquenta une classe où je corrigeais, il signait alors son nom* O'ZENFANT, *à l'irlandaise, mais c'était un Saint-Quentinois comme Latour* ; *il a toujours pris de l'avance sur les ratiocineurs d'atelier en fondant autant de Revues qu'il c: éait d'esthétiques dont le* « PURISME ».

Prié par moi de rectifier, M. J.-E. Blanche déclarant avoir égaré ma lettre, rectifia ainsi, « de mémoire » tremblant « d'omettre quelque détails.. »

« *Reçu de M. Ozenfant une lettre trop flatteuse pour que nous la reproduisions ici, et qui s'est d'ailleurs égarée, de sorte que nous tremblons d'omettre, faute de mémoire, quelques détails. M. Ozenfant nous prie de rectifier un article, d'il y a deux semaines déjà, surtout en ceci : il n'a pas fondé plusieurs écoles d'esthéticisme, mais une seule* : Le Purisme *et une seule revue* L'Elan, *génératrice d'un kyrielle d'éphémères illustrés d'avant-garde.*

M. Ozenfant n'avait orthographié son nom à l'irlandaise que par gentillesse pour le chef d'atelier où il était élève, et qu'il croyait « *anglomane* ».

Mais surtout, M. Ozenfant m'apprend que j'aurais dit, alors, dans cette classe, que « *la Nature était* verte ».

Voici un de ces axiomes dont M. Fosca m'accuse d'être trop avare. Mais tout dévoué à l'expression de la Vérité, il tient à ce que l'historiographe André Salmon note sur son « *memento* » *cette parole historique, qui réduit à néant la légende selon laquelle mon jeune ami Cocteau m'aurait initié au picassisme. Vers* 1906 *ou* 1907, *j'aurais dit devant des confrères réunis à un des lundis de René Ménard* : « *Picasso fait des dessins dignes de M. Ingres* ». *Cette opinion aurait fait scandale.* »

Dont acte.

Puisque Monsieur J.-E. Blanche trouve ma lettre trop flatteuse pour la reproduire et surtout parce qu'il égare les lettres qu'on lui adresse, je vous prie de publier la lettre de rectification que je lui avais adressée :

Mon cher Maître,

Les articles que vous donnez chaque semaine à Comœdia *constitueront un répertoire très complet de toute l'actualité artistique de notre temps, et c'est justement pourquoi je suis obligé de rectifier quelques inexactitudes de vos* « *propos d'atelier* ».

1°) *Si je signais, en effet, mes études d'étudiant en votre Académie :* « *O'Zenfant* » *à l'irlandaise, c'était pour sacrifier à la vague d'anglophilie que votre élégance y avait déclanchée.*

2°) *Je n'ai pas fondé plus d'esthétiques que de revues ; je n'ai fondé et je m'y tiens, qu'une esthétique (avec Jeanneret), le Purisme (dont en janvier vous pourrez voir une exposition chez Druet). Ma dernière exposition datant de* 1918 *— vous voyez que je ne tiens pas trop la cimaise..... Je ne tiens pas beaucoup non plus les presses d'imprimerie : je n'ai fondé qu'une revue — avec* Jeanneret et Dermée — *L'ESPRIT NOUVEAU, et vous pouvez voir que si les idées émises dans notre livre « Après le Cubisme » ont quelque peu débordé dans les idées actuelles l'Esprit Nouveau ne défend pas que le Purisme.*

Il est vrai que j'avais fondé « L'Elan », mais je ne m'y suis occupé d'esthétique qu'une seule fois, dans le N° 10 *en un article,* le premier *que j'ai écrit sur l'esthétique et qui prépare le Purisme.*

Mon bagage esthétique se résume donc exactement à :

a) *Un article N°* 10 *de l'Elan, intitulé : Notes sur le cubisme.*

b) *Un livre « Après le Cubisme »* (*Le Purisme*) *en collaboration avec mon ami Jeanneret.*

c) *Un article dans le N°* 1 *de l'Esprit Nouveau « Sur la Plastique », avec Jeanneret.*

Vous voyez que, si comme vous l'affirmez, je suis un « ratiocineur », je suis un « ratiocineur bref ».

Si j'ai pris de l'avance sur les « ratiocineurs » d'atelier je vous le dois, mon cher Maître, car votre Académie « La Palette » était le plus intellectuel des ateliers de l'époque ; je me souviens que vos jeunes élèves d'alors, dont moi-même, suivions avec un intérêt singulier vos escarmouches avec M. Maurice Denis ; nous y trouvions une grandeur épique.

Je me souviendrai toujours de ce moment historique où vous nous déclarâtes : « Toutes les belles choses sont vertes » et je me ressens encore de la profonde impression que cette conclusion théorique laissa dans nos jeunes cerveaux jusqu'alors fermés aux hautes spéculations de l'esthétique : la graine de l'esprit nouveau était semée.

4°) *Je profite de cette fin de page pour témoigner que, contrairement à ce que M. André Salmon avance, ce n'est pas M. Jean Cocteau qui vous a « appris l'existence de Picasso » ; je témoigne, en effet, vous avoir entendu causer de Picasso vers* 1910, *chez M. René Ménard et affirmer ceci : « Ce Picasso dessine comme peut-être on n'a pas dessiné depuis Ingres, comme « aucun d'entre nous n'a jamais dessiné, ni vous Ménard, ni Simon, ni moi-même. » — Ménard souriait sonore et vous ajoutiez : « mais il est fou ».*

A cette époque, Picasso n'était pas encore l'homme et le peintre considérables qu'il est devenu, et c'était déjà très judicieux et très rare que vous ayez eu, dès cette époque lointaine, du goût pour ses dessins (il s'agissait de la série des acrobates, du cirque) ; c'était aussi très courageux, car vos amis n'aimaient pas beaucoup votre intérêt pour les jeunes.

Et au fond, vous aviez peut-être raison d'une certaine manière en plaçant les dessins de Picasso au dessus de sa peinture d'alors ; vous vous trompiez seulement en ceci que vous appeliez folie ce qui n'était que paradoxe voulu ; Or, Salmon a peut-être d'une certaine manière raison, lui aussi, en ce que Cocteau vous a fait peut-être goûter le paradoxe de Picasso — et là c'est Cocteau qui a tort et J.-E. Blanche de 1910 *qui avait raison.*

Croyez, mon cher Maître, aux sentiments très respectueusement dévoués de votre élève.

OZENFANT.

ÉCHOS DE L'HOTEL DROUOT

DÉCEMBRE

Corot : *Souvenir de Toscane*, épreuve du 2e état.... 280 fr.
Ville-d'Avray : *Le bateau sous les Saules* .... 200 fr.
Ville-d'Avray : *L'étang au batelier*, épr. du 2e état, sur papier du Japon........... 500 fr.
La même estampe, épr. du 3e état, sur papier verdâtre ... 450 fr.
Un lac de Tyrol, sur papier du Japon 325 fr.
Souvenir d'Italie, épr. sur papier du Japon .... 320 fr.
Environs de Rome, épr. du 1er état 2.000 fr.
Paysage d'Italie, épr. du 1er état : 1.000 fr.
Campagne boisée, épr. du 2e état, papier du Japon ..... 380 fr.
Dans les dunes : Souvenir du bois de la Haye .... 280 fr.
Vénus coupant les ailes de l'Amour, 1o pl., épr. sur papier du Japon: 180 fr.
Vénus coupant les ailes de l'Amour, 2o pl., épr. sur papier du Japon : 140 fr.
Souvenir des fortifications de Douai: 250 fr.
Le dôme florentin, épr. du 1er état: 800 fr.
Sous-bois .... 600 fr.
La petite sœur.......... 620 fr.
Le grand cavalier sous-bois 280 fr.
Millet : *La planche aux trois sujets*................. 85 fr.
L'homme appuyé sur sa bêche 130 fr.
Les deux vaches, épr. du 4e état : 140 fr.
La Planche aux croquis ou à la Trichroteuse .... 120 fr.
Ramasseurs de varech ... 110 fr.
La couseuse, épr. sur papier ancien .... 100 fr.
La Baratteuse, épr avant l'adresse sur papier de Chine... 800 fr.
Le paysan rentrant du fumier, papier ancien.......... 500 fr.
Les Glaneuses, épr. sur papier de Chine............ 1.250 fr.
Les bêcheurs, épr. sur papier de Chine............ 1.020 fr.
La Veillée, épr. tirée sur papier ancien .... 850 fr.
La Cardeuse .... 500 fr.
La Gardeuse d'oies...... 500 fr.
La Bouillie, épr, du 3e état sur papier du Japon........ 200 fr.
La Grande Bergère, épr. annotée, par A. Delattre .... 3.350 fr.
La même estampe ...... 702 fr.
Le départ pour le travail, épr. du 3e état, parchemin . 1.160 fr.
La même estampe ...... 800 fr.
La fileuse auvergnate, épr, du 4e état avec annotation . 150 fr.
Barye : *Biche fuyant*, Fontainebleau, aquar.(17-16) (d. 2000), 1.800 fr.
Lion couché dans le désert, aquar. (36-53), (d. 5.000) . 4.600 fr.
Bataille de biches dans la forêt (39-29) (d. 400). .... 360 fr.
Etude de chats, lavis (13-20) (d. 300). à M .... 480 fr.

N.-B. — *Les Prix indiqués sont ceux d'adjudication non compris les* 10 *p.* 100 *de frais en sus et* 17 *fr.* 50 p. 100 *pour les objets de luxe.*

VU L'ABONDANCE DES MATIÈRES LA FIN DU ROMAN DE KNUT HAMSUN : « LA REINE DE SABA » NE PARAITRA QU'AU No 5

LISTE DES OUVRAGES REÇUS

Les ouvrages doivent être adressés impersonnellement *à la revue en double exemplaire, pour être annoncés et être remis pour compte rendu éventuel à nos rédacteurs.*

La liste ci-dessous constitue accusé de réception ; MM. les Auteurs et Editeurs constatant dans un délai d'un mois après l'expédition de leur service que leurs livres adressés à la revue ne sont pas annoncés sont priés d'en aviser l'Esprit Nouveau.

Nous ne pouvons dans le présent numéro, faute de place, donner compte rendu d'aucun ouvrage, nous reviendrons au prochain numéro sur quelques-uns des plus importants.

ÉDITEURS	OUVRAGES
La Maison Française	*Au gré des Rimes* (Maurice Honoré).
Editions de « La Voile Rouge »	*Melusine* (Franz Hellens).
(Editions Bossard.) (Collection des chefs-d'œuvre méconnus.)	(Tallemant des Réaux.) *Le Cardinal de Richelieu.* (Introduction et notes de Emile Mayne.)
(Editions Bossard)...........	(Fénelon) *Ecrits et Lettres politiques*, Introduction et notes de Ch. Urbain.
— —	(J. Fr. Regnard.) *La Provençale, suivie de la Satire contre les maris.* Introduction et notes de Edmond Pilon.
— —	(Marguerite de Valois.) *Mémoires de Marguerite de Valois.* (Mémoires, introduction et notes par Paul de Bonnefon.
— —	(Chateaubriand.) *La Vie de Rancé.* Introduction et notes de Julien Benda.
— —	(Bossuet.) *Lettres sur l'éducation du Dauphin, suivies de lettres au Maréchal de Bellefonds et au Roi.* Introduction et notes de E. Levesque.
— —	(E.-J. Delécluze.) *Mademoiselle Justine de Liron.* Introduction et notes de Marcel Tinayre.
Erich. Reiss (Tribüne der Kunst — zeit)............	(Paul Colin.) *Fluch dem Siege.*
—	*Politische Zeichnumgen von Frans Masereel.*
Albin Michel	*Tous des Anges.* (J. E. Blanche.)
(Editions Bossard)...........	(C. des C. M.) *La Marche à la Lumière.* (Poème sanscrit, traduit avec introduction, par Louis Finot.
—	*La Légende de Nola et Damayanti.* Traduit avec introduction et notes par Sylvain Lévi.
Erich Reiss (Tribüne der Kunst Zeit)	*Manifeste des brüderlichen. Geistes.* Von Max Krell.
Verlag Der Sturm (Berlin).....	*Der sturm.*
Galerie Saint-Pierre à Lyon...	*Album*, 12 *bois.* (Ziniar).
Taddei-Ferrara, ...	*Gorrado Govoni* (*Lionello Fiumi*).
Emil Richter Verlag (Dresden)	*Die Neue Schaubühne.*
Rudalf Kœmmerer Verlag (Dresden).................	1920.
Mce de Brunoff...............	(Louis Delluc.) *Photogénie.*
Eugen Diederichs	*Der Rhythmus Ein Jahrbuch Herausgeg. von der Bildungsanstalt* (J. Dalcroze).
Libéria della Diana « Napoli »..	(*Gherardo Marone*) *Difesa di Dulcinea.*
— — —	*Enrico Pea Primepoggia do Ottobre.*
— — — ...	(*Enrico Pea*) *Fole.*
— — — ...	(*Harukici Scimoi*) *La Guerra Italiana.*
— — — ...	(*Auro d'Alba*). *L'Ultima Strada.*
Le « Thyrse » Bruxelles	*Le Thyrse.*

Z. F. Aund A. K. Stuttgart ..	*Le Carnet de la Semaine.*
— —	*Zeitschrift Für Asthe tik und Allgemeine Kunstwissenschaft.*
De Stij (Amsterdam)........	*De Stij.*
Eug. Diederichs............,	*Die Schulfeste der Bildungsanstalt* (Jacques Dalcroze) *Dresden-Hellerau.*
(J. Copeau.) Les Amis du Vieux Colombier (éditions de la Nouvelle Revue Française).	*Les Amis du Vieux Colombier.*
Alexander Koch Darmstadt ..	Deutsche Kunst und Dekoration.
G. M. B. H. (Berlin)	Der Kuhstwanderer.
— — —	*Deutsche Kunst und Dekoration* (*oct. et Nov.*, 1 *vol.*
— — —	*Directrice Littéraire* Marcelle Fabri.
J. Povolozki et Cie	*La Revue de l'Epoque.*
« Le Thyrse »	(Ch. Conrardy). *Des Névroses Typiques et autres Poèmes.*
Liberia della Diana « Napoli ».	(Mario Cestaro.) *Palpebre* (*Poésie*).
— — —	*Tre Lettere agli uomini d'ordine* (Gherardo Marone).
Taddei Ferrara	*L'inaugurazione della primavera* (Govoni).
— —	*La Santa Verde.*
— —	*Poésie Scelte.*
Editions Payot	*Les Métiers d'art* (Henri Clouzot).
Editrice Italiana (Napoli).U. C. M. X. X.	*La Vita e sogno in italiano di* Gherardo Marone.
— —	(Pietro Calderon de la Barca).
La Connaissance (Paris).....	*Chroniques Parisiennes.*
— —	*Ennuis non rimés* (Jules Laforgue).
La Connaissance (Paris).....	*Conciones* (Yvan de Yepes); *Saint-Jean de la Croix nouvellement traduit par René Lovis Doyon avecune étude, sur la poésie de l'Amour Mystique* (*Bois gravés de Malo Renault* .

SOMMAIRE DU N° 1

Dans ce numéro, 138 pages, 50 photogravures 2 reproductions aux trois couleurs.

SPECIMEN SUR DEMANDE

SOMMAIRE DU N° 2

Dans ce numéro, 138 pages, 50 photogravures, 1 reproduction aux trois couleurs et un supplément littéraire.

SPÉCIMEN SUR DEMANDE

SOMMAIRE DU N° 3

Dans ce numéro, 50 photogravures et une reproduction aux trois couleurs.

SPÉCIMEN SUR DEMANDE

SELECTION

CHRONIQUE DE LA VIE ARTISTIQUE

paraît mensuellement (sauf pendant les deux mois d'été) sur seize à vingt pages, papier Gainsborough et est richement illustrée par des reproductions, des gravures sur bois et des œuvres graphiques originales. Elle publie des études sur les mouvements nouveaux de la peinture, de la sculpture, des divers arts décoratifs et sur l'art en général.

SOMMAIRES DES NUMÉROS PARUS A CE JOUR :

SOMMAIRE DU N° 1. — La dernière œuvre de James Ensor. — Modigliani. — Autour des œuvres de Gustave De Smet et Constant Permeke, par *P. G. Van Hecke.* — Le Fauconnier, par *André de Ridder.* — Foujita.

Bois originaux de Gustave De Smet et de Joseph Cantré. — Œuvres de James Ensor, Modigliani, Constant Permeke, Gustave De Smet, Couverture de Gustave De Smet.

SOMMAIRE DU N° 2. — Notre Exposition cubiste. — Un aperçu historique du Cubisme, par *Léonce Rosenberg.* — Opinions sur le Cubisme par *Albert Gleizes, André Lhote, Guillaume Apollinaire, André Salmon, Maurice Raynal, Blaise Cendrars, Michel Puy.* — *Paul Joostens,* Credo de Peintre.

Œuvres de Picasso, Braque, Derain, Le Fauconnier, Fernand Léger, Laurens, Lhote, Zaraga, Survage, Severins, Pr. Detroyer, P. Joostens, Fl. Jespers, Couverture de Paul Joostens.

SOMMAIRE DU N° 3. — Léon Spilliaert, par *Franz Hellens.* — Constant Permeke, par *André de Ridder.* — Albert Servaes, par *Paul Fierens.* — La Sensibilité moderne et le tableau, par *Le Fauconnier.* — Les Arts à Paris (1), par *André Salmon.*

Œuvres de Léon Spilliaert, Albert Servaes, Constant Permeke, Le Fauconnier, Couverture de Léon Spilliaert.

SOMMAIRE DU N° 4. — Marie Laurencin, par *P. G. Van Hecke.* — Maurice Utrillo, par *André de Ridder.* — Kisling, par *G. Gabory.* — Modigliani, par *Francis Carco.* — Les Arts à Paris (2), par *André Salmon.* — Les bois de Gustave De Smet, par *Paul Fierens.*

Œuvres de Marie Laurencin, Maurice Utrillo, Kisling, Modigliani, Lagar, Favory, Gustave De Smet. Couverture de Ramah.

SOMMAIRE DU N° 5. — La Section d'Or, par *Florent Fels.* — L'Art nouveau, par *Waldémar Georges.* — Musique nouvelle, par *Paul Collaer.* — Parlons peinture, par *Léonce Rosenberg.* — Les lithos de Marie Laurencin, par *André de Ridder.* — Les Arts à Paris (3), par *André Salmon.* — Notes, remarques et nouvelles, Catalogues.

Œuvres de L. Survage, Férat, Archipenko, Lambert, Marcoussis, Duchamp-Villon, Laurens, G. Buchet, Angiboult, Tour Donas, Jacques Villon, Fernant Léger, George Braque, Albert Gleizes, Marie Laurencin. Couverture de Géo Navez.

PRIX DU NUMÉRO .... **3 fr. 50**

ABONNEMENT D'UN AN .... **30 fr.**

Administration et rédaction :

BRUXELLES, 62, RUE DES COLONIES

A NOS ABONNÉS

A la suite des récentes augmentations des tarifs postaux, le moindre recouvrement par la poste doit être majoré d'un franc pour frais.

Afin d'éviter cette majoration, nos abonnés doivent nous adresser, dès à présent et directement, le montant de leur abonnement.